BIANCO E NERO

ANNO II • N. 2-3 • FEBBRAIO-MARZO 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

L'ATTORE

SAGGIO DI ANTOLOGIA CRITICA

A CURA DI

LUIGI CHIARINI
UMBERTO BARBARO

Introduzione

L'interesse crescente per l'arte dell'attore dimostrato anche dal fatto che il pubblico raffina sempre di più il suò gusto preferendo ai così detti divi i veri artisti, ci ha indotto a compiere un lavoro di ricerca e di studio sulle differenti teorie della recitazione.

Caduto il mito del film senza attori — propugnato particolarmente ai tempi del muto — ecco prospettarsi anche per il cinema un grosso problema di fronte al quale gli altri passano in seconda linea. Ognuno, infatti, potrà osservare come i più attenti e fini registi impostino il loro lavoro principalmente su due fattori: la sceneggiatura (intendo in essa anche l'elaborazione del soggetto) e la recitazione. È del resto pacifico che i Paesi dotati di una cinematografia efficiente sono quelli che più dispongono di bravi attori. All'attore, dunque, conviene ridare, al difuori di ogni sciocco divismo, tutta la sua importanza di artista creatore.

Ecco l'utilità delle scuole e degli studi. Tra questi ultimi, speriamo che il nostro modesto lavoro possa trovare il suo posto.

La personalità artistica dell'Attore

Il lettore troverà qui di seguito, ordinati in base a un certo concetto, brani di filosofi, scrittori, attori, registi e uomini di studio che hanno esposto le loro teorie su l'arte dell'attore. Una vera e propria antologia che può dare, si spera, in forma sintetica l'evoluzione del pensiero in questo campo. Del criterio che si è tenuto per un siffatto ordinamento e delle differenti teorie conviene qui discorrere sia pure brevemente. Ogni distinzione, è da premettere, ha un carattere sempre astratto e in certo qual modo arbitrario; ma, d'altra parte, ai fini dello studio, la distinzione è necessaria poichè solo da essa si può, poi, risalire all'unità.

I vari scritti sono stati qui divisi in quattro grandi gruppi, e cioè: classici e neoclassici; romantici; dal positivismo allo psicologismo; avanguardisti. L'attore cinematografico, coi suoi problemi specifici, forma un capitolo a parte, e per motivi evidenti. La ragione di un tale ordinamento della materia sta nel titolo di ogni gruppo. Va da sè che, come tutte le divisioni, anche questa deve essere presa all'ingrosso.

Nei primi quattro gruppi si è messo in evidenza particolarmente tutto quanto poteva servire ad illustrare il concetto dell'arte dell'attore e, quindi, i problemi più importanti come il rapporto tra attore e personaggio, tecnica e sentimento e così via. Della particolare tecnica teatrale non si discorre quasi, attenendosi, appunto, ai concetti generali. Questo perchè la presente pubblicazione, sebbene si occupi con larghezza dell'attore teatrale, è fatta esclusivamente in funzione di quello cinematografico. Ma si sa che la distinzione tra i due è meramente tecnica, non per questo meno netta e incolmabile, e che lo studio della loro personalità in quanto artisti si riallaccia a uno stesso problema.

Apre il gruppo dei classici Diderot col suo Paradosso dell'attor comico. *A buona ragione, ed ecco l'abbondanza della citazione, si può dire che Diderot è stato il primo ad occuparsi, su un piano estetico, dell'arte dell'attore, ed a riportare i problemi di questi ai principî generali. Il primo, forse, ad affermare che la recitazione è arte e, quindi, l'attore un artista e a stabilire quelle distinzioni tra arte e morale, arte e vita che dovevano, poi, essere chiarite con maggiore precisione dal pensiero estetico moderno.*

Naturalmente, egli risente di quel razionalismo e illuminismo enciclopedistico che spesso lo porta all'astrazione e alla contraddizione o, se si vuole, al paradosso: come egli stesso insinuava nel titolo del suo saggio.

Comunque, in Diderot tutti i problemi dell'arte dell'attore sono acutamente impostati in un sistema di pensiero che non è schema astratto, ma tiene conto dell'effettiva esperienza della vita. Le discussioni sull'attore che seguiranno, dai suoi tempi fino ad oggi, non faranno che oscillare tra i due termini così chiaramente enunciati. Deve essere l'attore un uomo di enorme sensibilità, tale da riuscire ad immedesimarsi nel personaggio e viverlo *provando, per questa forza di suggestione, i sentimenti del personaggio stesso? O non è meglio piuttosto che egli reciti a freddo, rappresentando in virtù di intelligenza e mestiere, passioni e sentimenti che non lo scuotono affatto?*

Ecco i due punti salienti sui quali, da Diderot a Stanislawsky, si sono create teorie, scuole, metodi: si sono svolte polemiche più o meno accese.

Diceva Diderot: « Mi occorre in quest'uomo (l'attore) uno spettatore freddo e tranquillo. Gli richiedo in conseguenza della penetrazione e nessuna sensibilità ». Ed ecco, nel brano che segue un poco dopo, Mauduit-Larive, nelle sue Riflessioni sull'arte teatrale *sostenere tutto l'opposto: « l'arte d'essere veramente tragico dipende solo dalle emozioni dell'animo; è un talento di ispirazione... che esige una sensibilità squisita... Quando il cuore parla, il petto, la testa e tutte le fibre dell'organismo gli sono subordinate, e non gli forniscono che i mezzi necessari alla sua espressione. Ma quando la testa sola vuol rimpiazzare il cuore, lo comprime e lo soffoca ». Il lettore vedrà da sè con quali argomenti pensatori e uomini di teatro, cioè tanto chi dalla teoria intendeva scendere alla pratica, quanto chi da questa voleva risalire alla teoria, abbiano sostenuto volta a volta l'una o l'altra tesi. Fino ad oggi, fino all'attore cinematografico, che questi problemi ripropone agli studiosi ed agli artisti.*

È da avvertire che non tutti gli scritti di questa breve antologia si riferiscono strettamente alle teorie della recitazione; altri ve ne sono stati inclusi che, in un senso o nell'altro, è sembrato potessero servire alla comprensione e soluzione del problema. Così il brano di Hegel, che mette in evidenza l'aspetto creativo dell'arte dell'attore; quello di Darwin, che illustra il meccanismo espressivo dei sentimenti ed, infine, quello di De Sanctis che chiarisce acutamente in che consista l'essenziale di un personaggio. A tutto ciò sono aggiunte brevi impressioni di attori celebri, o sulla loro arte, che possono, sia pure indirettamente, chiarire le idee del lettore. Il quale vorrà perdonare se il materiale non è completo e se potrà risultare in qualche modo squilibrato. Nel senso che, accanto a grandi nomi, vi sono modeste personalità e la quantità dell'opera citata non corrisponde a queste proporzioni. Ma esso si renderà conto della difficoltà di procurarsi un materiale così spesso introvabile e raro su un argomento che ha fatto scrivere interi trattati a uomini di scarso valore e, magari, solo fuggevoli osservazioni a ingegni assai più forti.

Comunque, il lavoro non ci sembra inutile in questo rifiorire dell'interesse per l'arte dell'attore sia teatrale che cinematografico, che ha portato alla creazione di due apposite scuole: voglio dire l'Accademia d'Arte Drammatica e il Centro Sperimentale di Cinematografia.

* * *

Ora qualcuno si domanderà, e a ragione, dato che questa Rivista è l'espressione appunto di una scuola e che ogni scuola ha da essere basata su un metodo, se noi s'è presa posizione nella polemica e quali conseguenze se ne traggono.

La domanda è legittima. Ed ecco, dopo aver reso conto del criterio adottato nella pubblicazione, alcune pagine per precisare, da ultimo, il nostro modesto punto di vista e le idee che informano il metodo del Centro Sperimentale in questo particolare settore. Il che ci porterà a toccare un altro argomento oggi molto discusso: la differenza tra l'attore cinematografico e quello teatrale.

Dunque, a noi sembra che i due fondamentali e opposti punti di vista ai quali s'è accennato nelle prime pagine di questa introduzione, pecchino entrambi di assoluta astrattezza. Di qui ogni equivoco. Certo, a essere franchi, ci sentiamo più vicini, per così dire, a Diderot che a Larive, e la ragione è evidente. Diderot è già su un piano estetico, mentre Larive si mantiene su quello di un empirismo psicologico. L'uno presuppone una tecnica, e conseguentemente una scuola ove una simile tecnica si possa apprendere, mentre l'altro si rifà alla pratica e più ancora all'improvvisazione. Lo stesso Stanislawsky, che in fondo è l'ultimo epigone di questo romanticismo psicologico, non è riuscito a creare un chiaro metodo. Geniale e suggestivo, forse, finchè sorregge gli attori col suo entusiasmo e l'acuta finezza di certe osservazioni, diventa piatto e contradditorio quando espone le sue teorie. Quella tecnica interiore di cui parla, che dovrebbe portare l'attore a provocare in sè stesso l'ispirazione, in modo da immettersi nel personaggio e viverne i sentimenti, è qualcosa di nebuloso ed inconscio e non è, quindi, tecnica, cioè consapevolezza.

Pur tuttavia, i sentimentali, *chiamiamoli così, da Larive, appunto, a Stanislawsky, affermano oscuramente una giusta esigenza di fronte al freddo razionalismo e tecnicismo che troppo spesso si trasforma in una meccanica priva del soffio creatore. Gli è che ci si trova di fronte a una questione tutt'altro che semplice e che investe problemi molto più grandi, ai quali è necessario accennare, sia pure brevemente.*

* * *

Per dipanare, dunque, una matassa a prima vista tanto complicata, bisogna risalire a un concetto fondamentale che non distingua e

distacchi e suddivida a spicchi lo spirito umano, per cui l'arte non ha nulla a che vedere col pensiero, con la morale e con le altre forme dello spirito stesso, divenendo rivelazione divina o intuizione o forma aurorale di conoscenza, concetti tutti che, con parole diverse, non spiegano nulla, o tutt'al più spiegano che l'arte è un mistero, e quindi inesplicabile. Se si tiene, invece, ben saldo il principio che lo spirito umano è unitario e che in ogni manifestazione c'è tutto l'uomo, il concetto dell'arte verrà a basarsi non più su una astratta e ingiustificata distinzione, ma su una più intima e profonda essenza. E che cos'è quest'essenza, che fa di una pagina un'opera letteraria anzichè una teorizzazione filosofica o economica? E di una costruzione un'opera d'arte anzichè un fatto puramente pratico? Non certo la considerazione che, nel caso dell'arte, il pensiero, la ragione sono distaccati ed estranei; piuttosto il fatto che in essa vive e si fa sentire il sentimento nelle sue più riposte radici. Si vuol dire che non può esservi arte laddove non v'è pensiero, e che ogni opera d'arte è anche un'opera di pensiero, e che il sentimento non può artisticamente esprimersi se non attraverso il pensiero. Questo sentimento non va inteso nella sua accezione psicologica, ma bensì nel suo significato teoretico, e cioè come quella base fondamentale che è all'inizio della vita stessa quale soggettività pura, senza la quale non potrebbe esservi neppure l'oggettività. L'artista, dunque, attraverso la sua opera, non tende all'obbiettività e, quindi, al razionalismo puro, ma bensì ad esprimere la sua soggettività. Va da sè che, come non può esservi il soggetto distaccato dall'oggetto e viceversa, così in ogni opera d'arte veramente tale è racchiusa una filosofia, ed ogni filosofia veramente sentita ha la sua vibrazione artistica. Quello che le distingue è, come si è detto, l'essenza, il fine cui l'uomo mira oggettivamente, quasi dimenticando la sua soggettività o questa, e soltanto questa, volendo esprimere nell'opera.

Partendo da un simile concetto dell'arte, non sarà difficile definire anche quello dell'arte dell'attore, il quale, come tutti gli altri artisti, non ha altra via che il pensiero per esprimere il suo mondo, la sua soggettività. Il che significa che l'attore deve essere, innanzi tutto e sopratutto, un uomo d'ingegno, capace di osservare, analizzare, scegliere e consapevolmente rappresentare. L'attore di squisita sensibilità, quello che piange lagrime vere sulla scena, o che deve essere portato a casa in ambulanza dopo la rappresentazione non è un artista, ma, tutt'al più, un isterico che, in certi momenti, sarà capace anche di dare al suo pubblico una commozione, ma che mai riuscirà a una creazione arti-

stica duratura. Genio, studio, preparazione, cultura, ecco la base così per il poeta come per l'attore. E come cattivi poeti sono quelli che scrivono col cuore in mano e confondono i loro singoli sentimenti con l'arte e la commozione psicologicamente intesa come la commozione artistica, così cattivi attori sono quelli che si immedesimano nel personaggio, che rappresentano, in codesto modo, e cioè fanno scomparire il personaggio, che è creazione artistica, riducendolo alla loro personalità, ai loro sentimenti e facendolo piangere o ridere, godere o soffrire con essi.

Qui conviene illustrare — dopo aver detto brevemente del concetto dell'arte e di quello dell'arte e dell'attore — il rapporto tra l'arte stessa e il sentimento.

Uno degli equivoci più grossi nel quale si è spesso caduti occupandosi di recitazione è stato quello di confondere il sentimento teoreticamente inteso, coi sentimenti così come vengono definiti dall'empirico psicologismo. Ora, la personalità artistica dell'attore non ha nulla a che vedere con la sua moralità o sensibilità pratica, e un pessimo padre nella vita può mirabilmente rappresentare sulla scena o sullo schermo la parte del padre ideale. Col che non si vuol dire che l'arte sia razionalismo puro, avulso da qualsiasi moralità come, del resto, sopra si è veduto. Anche questo è un equivoco frutto di false distinzioni: si è voluto distaccare la mediazione (cioè, il pensiero) dal sentimento. Ma la concretezza è nell'unità, cioè nella mediazione: senza pensiero non c'è sentimento, ma senza sentimento non c'è pensiero. Si vuol dire solo che l'attore deve sentire secondo quei rapporti tra oggetto e soggetto di cui s'è discusso, e cioè in definitiva e per dirla con parole spicciole, deve sentire la sua arte e quindi la gioia di esprimere attraverso questa la sua più vera e profonda soggettività. I sentimenti psicologicamente intesi non c'entrano. Ecco la profonda moralità dell'arte, che non ha niente a vedere con la moraletta dei moralisti. Ecco quel sentimento che è la radice della fantasia: libera espressione della soggettività.

Si potrebbe, a questo punto, osservare che c'è una frase popolare che esprime molto bene il valore del sentimento così inteso: è capitato, infatti, a tutti di sentir dire che un attore ha recitato con tutti i sentimenti. *E l'espressione* tutti i sentimenti *non avrebbe alcun valore se non volesse indicare proprio questo sentimento profondo che è alla base della personalità umana, giacchè gli psicologi sul terreno empirico ci hanno ben dimostrato che i sentimenti non si sommano e, quindi, non è possibile fare una cosa o recitare una parte* con tutti i sentimenti.

Che se l'attore veramente sentisse il particolare sentimento del personaggio, finirebbe con l'esprimere (che è cosa tutta diversa dal rappresentare) la propria individuale psicologia e, quindi, cesserebbe la sua interpretazione e la sua creazione, perchè il personaggio artistico si ridurrebbe alla sua umana dimensione. Da questi sacrosanti concetti si è arrivati alla degenerazione della meccanica artistica e addirittura dei prontuari delle pose sceniche (tipico quello dell'attore Alamanno Morelli) ritenendo di poter creare un linguaggio artistico e universale dell'attore buono per tutti. Vizio d'origine proprio dell'illuminismo e del razionalismo settecentesco, riscontrabile appunto nel pensiero di Diderot, quando si riteneva di poter ridurre tutto a pura razionalità. Come se il linguaggio non fosse assolutamente soggettivo e le parole avessero un valore in sè e non sulla bocca di chi le pronuncia. E come per il linguaggio, così per l'arte dell'attore, per la sua mimica, per i suoi gesti, che non si possono catalogare e spiegare come in un vocabolario, ma hanno un valore a seconda della persona che li compie. Ed è qui, appunto, che entra in giuoco quel concetto del sentimento di cui si è discusso, e cioè quella soggettività che si esprime attraverso questo linguaggio di gesti, di mimica, talvolta di accento e di tono, secondo un modo e una tecnica che restano, dunque, sempre personali, ma che presuppongono, però, la conoscenza e il valore di questi mezzi espressivi. Per non aver tenuto fermi questi concetti, la cosiddetta scuola naturalistica o psicologica, quella dei nostri sentimentali, *insomma, è caduta nel difetto opposto, e ha creduto opportuno combattere i clichés, la meccanicità dei prontuari, richiamandosi a un falso psicologismo. Ed è venuto fuori l'equivoco della naturalezza, della spontaneità, del vero, e i personaggi dei drammi e della scena sono andati man mano facendosi sempre più piccoli, fino a confondersi con la vita, nel mediocre teatro borghese. È sembrato a costoro che tanto più l'attore si avvicinava alla vita e tanto più era bravo e adatto a suscitare commozione. E il teatro ha perso ogni contenuto ed ogni forza di commozione, perchè le opere e gli attori, appunto, ne avevano dimenticato il valore artistico. E s'è cominciato a dire che l'attore doveva vivere la sua parte e a confondere questo col* rappresentare. *Sicchè i miracoli del classico e antico teatro non si sono più verificati e non poteva accadere, certo, quel che accadde ad Alessandro Di Fese, durante uno spettacolo: avendo Teodoro, attore del IV Secolo, rappresentato così bene la sua parte, Alessandro, commosso dai finti dolori dell'istrione e con le lagrime agli occhi, si ritirò dal teatro perchè si vergognava di farsi vedere in*

quelle condizioni, lui che non si turbava affatto alle vere sofferenze dei suoi cittadini. E qui è veramente l'arte, il miracolo dell'arte. Significa che l'attore greco ha fatto intendere al tiranno, nella sua rappresentazione, quello che il tiranno non era riuscito ad intendere nella natura. E se l'attore avesse riprodotto naturalisticamente la realtà, Alessandro non si sarebbe commosso. Egli si è commosso perchè l'attore l'ha rappresentata, *e cioè ricreata su un piano artistico che era l'interpretazione e non la riproduzione della realtà stessa. L'attore ha, dunque,* sentito *il personaggio e non i sentimenti di questi. Ed è proprio su un tal sentire che poggia la creazione fantastica. Del resto, per quanto riguarda il personaggio, veda il lettore la bellissima pagina del De Sanctis da noi riportata, dove acutamente si osserva come l'essenziale di un personaggio sia, appunto, il carattere e non i sentimenti. E questo argomento ci sembra definitivo.*

Attore teatrale e attore cinematografico (*)

La prima e principale differenza fra il lavoro dell'attore teatrale e quello dell'attore cinematografico è data dalla seguente considerazione: l'attore teatrale ha innanzi a sè un'opera d'arte completamente perfetta e conchiusa. Infatti, i personaggi delle tragedie di Eschilo o Sofocle o quelli delle tragedie di Shakespeare vivono e sono perfetti anche al di fuori dello spettacolo, cioè dell'interpretazione che ne possono dare gli attori. Questa interpretazione è un fatto artistico nuovo che si aggiunge al primo, ma che non è necessario perchè il primo sia nella sua completezza. L'attore teatrale, dunque, a giusta ragione è considerato un interprete: esso, sotto un certo aspetto, può essere paragonato al pianista che esegue, poniamo, una fuga di Bach. L'opera del grande musicista è là, conchiusa in sè stessa e definita, l'esecutore non è altro che un interprete fra il musicista stesso e il pubblico, cioè fa filtrare l'arte di Bach attraverso la sua personalità, e la prospetta al pubblico. Non diversamente l'attore teatrale: l'Amleto è Amleto. E ognuno di noi che sia in grado di leggere, ha di fronte a sè la figura di questo personaggio nella sua pienezza. L'attore si frappone, appunto,

(*) In un mio volumetto *Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935-XIII ho dedicato un capitolo alla essenziale diversità tra il teatro e il cinema. In esso, tra l'altro, condannavo il verismo teatrale e dimostravo come l'avanguardismo andasse a sfociare nel cinema.

tra Shakespeare e noi, e ci fa vedere il personaggio così come esso attore lo concepisce leggendo Shakespeare: egli è, dunque, un interprete. Il suo lavoro è, per una minima parte, creativo, il che non significa che non sia importante e non abbia un immenso valore artistico: ma la sua forza, la sua grandezza stanno nella profondità dell'interpretazione, e cioè nella capacità che egli avrà di raggiungere, attraverso codesta interpretazione, l'arte di Shakespeare: andare, cioè, oltre la scorza, la superficie, al nocciolo e all'essenza del personaggio, al valore e alla significazione che il poeta gli ha dato. Questo lavoro come viene compiuto dall'attore teatrale se non attraverso la lettura del dramma di Shakespeare e l'analisi del dialogo del personaggio che egli deve rappresentare? Questo è il punto: dal dialogo desumere gli stati d'animo, i pensieri, le intenzioni del personaggio e renderli nell'accento, nel tono del dialogo stesso e nei gesti. Perchè la forma essenziale del dramma o della commedia, anche quando esse si trasformano in spettacolo, resta sempre il dialogo, e gli scenari e le azioni dei personaggi non hanno mai un valore maggiore di quello che non abbiano le didascalie del testo scritto appunto del dramma o della commedia. Questo perchè la finzione teatrale è ben diversa dalla finzione cinematografica. L'attore di teatro, inoltre, recita su un palcoscenico, tra fondali di carta, di cartone o di velluto (e se anche fossero di pietra sarebbe lo stesso), a una data distanza dal pubblico che è nella sala; questa necessità tecnica porta l'attore di teatro a marcare il tono della sua voce e ad ampliare il gesto, ad esprimere più col corpo che col volto. Quando si sono abbandonati questi concetti ed è sorto il naturalismo e con esso la commedia borghese, il teatro si è andato appiattendo ed è passato dall'arena ai salotti. Ed è cominciata la cosiddetta « crisi del teatro ». Il quale, peraltro, è poesia e, come tale, ha dimensioni diverse dal reale e, quindi, gli interpreti, nella voce, nel gesto, debbono adeguarsi a queste dimensioni. Si può dire, sotto questo aspetto, che l'ultima grande opera teatrale che si è avuta in Italia sia stata La figlia di Jorio, *considerando il teatro di Pirandello come un grande fenomeno a sè, che ha cercato di ristabilire queste proporzioni diverse che erano venute a mancare nel clima del teatro borghese. Anche in Pirandello, cioè, voglio dire, non sono mancati gli eroi del dramma, anche se questi eroi sono una famiglia borghese come quella, per esempio, dei* Sei personaggi in cerca d'autore. *L'attore teatrale, dunque, come l'attore cinematografico, deve essere padrone della sua tecnica e deve adeguarsi al personaggio del dramma che egli interpreta senza mai sostituirvisi,*

cioè anch'egli deve recitare piuttosto col cervello sveglio che col cuore in mano. Ma la sua tecnica, appunto, è diversa da quella dell'attore cinematografico. Le cose che egli dice sono poesia, e sul piano irreale della poesia egli le deve portare nell'accento e nel tono, e a questo accento e a questo tono egli deve adeguare il suo gesto. La vita apparente, cioè spettacolare, dei personaggi, il loro muoversi e agire non deve essere quello della natura, ma adeguato alla vita irreale e poetica creata, appunto, dall'opera d'arte: un Amleto che si soffi il naso dicendo il suo famoso monologo sarebbe, forse, naturalisticamente a posto, ma artisticamente irrispettoso e sbagliato. Insomma, l'azione del personaggio, la stessa messa in scena del dramma debbono servire a far meglio sentire il dramma stesso, perchè lo spettacolo teatrale, con tutta la sua parte visiva, deve, appunto, raggiungere questo scopo, e guai a quella messa in scena o a quell'attore che, con lo sfarzo o con la complicata azione, fanno sfuggire il significato e il valore della battuta. Quando, or son circa due secoli, si polemizzò contro l'ampolloso e il manierato proprio della scuola della « Comédie Française » non si voleva certamente dire che l'autore teatrale dovesse essere spontaneo e naturale in un senso naturalistico, ma che egli non doveva strafare, e cioè sopraffare con la sua personalità quella del personaggio. Basterebbe, per rendersene conto, riflettere su quanto ha scritto Diderot nel suo Paradosso dell'attore comico, *a proposito della diversità di dimensioni tra la personalità, diremo così, privata dell'attore e quella del personaggio da lui rappresentato. Perchè, anche nel caso degli attori della « Comédie Française », si deve osservare che essi, in fondo, sovrapponevano la loro personalità artistica retorica e falsa, al personaggio dell'opera, e cioè una concezione del ruolo drammatico, comico, a sè stante, indipendente dal personaggio creato dall'artista, e quindi falsa. Perciò appare chiaro che il problema dell'attore teatrale è quello di adeguarsi, volta a volta, al personaggio che interpreta, con una duttilità meravigliosa, senza dei clichés prestabiliti e, in tutti i casi, senza confondere la propria personalità — sentimento, passione, ecc. — con quella del personaggio stesso. Adeguarsi, esprimendolo coi mezzi a sua disposizione: la voce e il gesto. Tenendo presente, però sempre la necessità tecnica della ribalta, e cioè la necessità di marcare, in modo da essere sentito e veduto da tutti. Veduto per far meglio sentire.*

Per rendersi conto di quest'ultima considerazione, basterà pensare al fatto che, mentre sul palcoscenico si svolge un dialogo importante fra due attori, gli altri che possono popolare in quel momento il

palcoscenico stesso, debbono restringere la loro azione, in modo da non disturbare, e cioè in modo che il pubblico non sia distratto e possa cogliere in pieno il dialogo, che è la base dell'azione scenica in quel momento, anche se ciò, da un punto di vista naturalistico, può apparire falso e irreale.

Passando ora ad esaminare la tecnica dell'attore cinematografico — per stabilire, appunto, la differenza con quella teatrale — bisogna notare, innanzi tutto, che l'attore cinematografico non ha a sua disposizione un'opera d'arte conchiusa, e quindi un personaggio perfettamente definito da interpretare. La sceneggiatura non è il film, e ben lo sanno coloro che fanno sul serio del cinematografo. La sceneggiatura contiene un' indicazione, delle soluzioni tecniche per quanto riguarda la ripresa. Caso mai, è nel treatment dove più appaiono i personaggi e la loro funzione nel film. Ma anche il treatment non è una novella o un racconto: anch'esso rimane nella fase preparatoria e mira verso l'opera definita e definitiva che è, appunto il film. Quindi, l'attore cinematografico interviene in una fase che è ancora di creazione e non di interpretazione, ed egli sulla sceneggiatura e sotto la direzione del regista, dovrà contribuire a creare il personaggio. Pertanto la sua personalità deve essere più spiccata, e la sua fantasia sottoposta a un lavoro maggiore di quello che non sia la fantasia dell'attore teatrale. L'attore cinematografico non è, dunque, soltanto un interprete, ma un creatore del film col regista, con lo scenografo, con l'operatore e con quanti portano, appunto, un contributo di carattere creativo. Spesso il personaggio vien fuori, in gran parte esclusivamente dalla sua fantasia, e mentre un lavoro teatrale interpretato da attori diversi, rimane fondamentalmente la stessa cosa, un lavoro cinematografico con differenti attori diventa una cosa assolutamente diversa. Basti pensare, per esempio a Il fu Mattia Pascal *di L'Herbier e a quello di Chenal. In fondo, è la stessa differenza che c'è fra il regista teatrale e il regista cinematografico: anche qui fra un interprete e un creatore. Questo è il punto fondamentale agli effetti della diversità della tecnica: perchè l'attore cinematografico gode di una libertà di cui non può e non deve godere quello teatrale. E godere di una maggiore libertà, in questo caso, significa sottoporsi a una maggiore disciplina artistica, e cioè trovare in sè quelle norme e quei limiti che, per l'attore teatrale, sono già in parte stabiliti dall'opera teatrale conchiusa. Ma v'è di più. Nonostante il sonoro, il cinema rimane un'opera essenzialmente visiva, e come per il teatro la parte visiva deve servire a far meglio sentire le*

parole, nel cinema la parte sonora, cioè il dialogo, deve servire a far meglio vedere la recitazione, come giustamente ha osservato anche di recente Gherardi in un articolo pubblicato su « Bianco e Nero ». E la visività del cinema è la visività della macchina da presa, cioè di un occhio che può scoprire i più impercettibili movimenti. Basti pensare a quello che è stato scritto da un acuto studioso del cinema, Bèla Balàzs, sul primo piano. I faciloni, magari anche Accademici, pensano che, a questo scopo, basti sfumare la recitazione teatrale. Ma noi, dopo quanto abbiamo detto, sappiamo che sfumare la recitazione teatrale significa annullare ogni recitazione e, quindi, non avere neppure quella cinematografica. Perchè, appunto, la tecnica dell'attore cinematografico è diversa e il suo linguaggio è diverso, basato come è esclusivamente sull'azione mimica. (A questo punto, conviene aprire una parentesi, per osservare che, parlando di attori di teatro e di attori di cinema in uno scritto di questo genere, si allude ai buoni attori e non ai mediocri o, tanto peggio, ai cattivi. Si sa che un mediocre attore teatrale, anche nel film è meglio che un pessimo attore cinematografico. Ma questo non è un argomento importante. Così, parlando del film, si allude non al mediocre film, ma al film ideale. Va da sè che la commediola ripresa con la macchina cinematografica può ottimamente servirsi di attori teatrali. Ma il cinematografo, in questo caso, non ha nulla a che vedere).

Non si esaurisce qui la differenza tecnica tra l'attore teatrale e quello cinematografico. Chiunque ha fatto del cinema sul serio e non a buon mercato, sa cosa voglia dire lavorare nel teatro di posa, sotto i riflettori, a dieci passi dalla macchina da presa, con azione e movimenti obbligati. Le esigenze tecniche impongono all'attore cinematografico tante di quelle limitazioni che, se egli non è padrone assoluto di questa tecnica, sarà incapace a dare quello che deve dare. Non solo, la presenza continua del regista e il controllo, metro per metro, e le esigenze stesse di lavorazione, impongono all'attore cinematografico la necessità di ripetere dieci e, magari, venti volte la stessa azione, raggiungendo sempre un livello espressivo più elevato. Col che si vuol dire che se, in un certo senso, l'attore teatrale può essere anche aiutato dall'impeto e dalla suggestione durante la sua interpretazione (sempre che questo impeto e questa suggestione non finiscano per prendergli la mano), l'attore cinematografico deve avere il controllo continuo e preciso della sua azione, perchè può bastare una minima variante per rendere inutile il suo lavoro. Ma non è tutto qui. L'attore teatrale ha

la base saldissima del personaggio nel lavoro da interpretare e il sussidio costante delle battute che dànno il senso evolutivo del dramma del personaggio stesso. L'attore cinematografico deve aver creato vivo il personaggio nella sua fantasia, essere d'accordo col regista sulla funzione di questo personaggio nel film e, quindi, esserne talmente padrone da poter rappresentare, staccati e senza una logica successione, i momenti diversi del personaggio stesso. E siccome la recitazione dell'attore cinematografico non si esaurisce in tre ore, egli deve essere in grado di riprendere, dopo dieci giorni, un atteggiamento armonico con quello di dieci giorni prima e, perciò, mantenersi sempre sul piano artistico con una consapevolezza che deve essere certamente più vigile di quella dell'attore teatrale. L'attore cinematografico sensibile, mutevole, che si abbandona ai propri stati d'animo individuali, è l'attore cinematografico col quale è impossibile lavorare. Voglio dire che se l'attore teatrale può anche essere mediocre, perchè c'è sempre l'opera teatrale compiuta che sarà apprezzata dagli spettatori, l'attore cinematografico non lo può essere mai, perchè la sua mediocrità significherà il fallimento del film. Infatti, egli non compromette l'interpretazione di un'opera d'arte, ma l'opera d'arte stessa. Pensate voi a La grande illusione *con tre attori mediocri invece che con Stroheim, Dita Parlo e Jean Gabin: il film sarebbe addirittura insopportabile. La tecnica dell'attore cinematografico consiste, dunque, principalmente nella mimica. Nella mimica come creazione, come espressione di stati d'animo e di sentimenti. Ogni gesto non può essere vago, ma deve essere preciso, così come le parole nell'opera letteraria. Questo è il linguaggio dell'attore cinematografico. I suoi gesti, secondo i casi e secondo i piani, devono essere un tono al disopra del naturale, come un tono al disotto; e, quindi, è uno sbaglio credere che la differenza consista nel fatto che l'attore teatrale può essere artificiale e quello cinematografico naturale. Naturali devono essere tutti e due, su un piano diverso, ma nessuno dei due deve riprodurre la natura, bensì — possiamo, forse, anche dire col Rasi — arrotondarla con l'arte. Ma l'attore cinematografico soprattutto, più di quello teatrale, dato che il suo linguaggio è essenzialmente nel gesto, deve i suoi gesti saper scegliere, rispondenti al personaggio e alle sue differenti situazioni, dando i più efficaci ed indicativi. La parola accompagna il gesto, ad essa non è affidata l'espressione. E, quindi, la recitazione, dal punto di vista del parlato, deve essere tenuta in un tono minore, che non disturbi e non sopraffaccia la parte visiva. Un attore di teatro che, dinnanzi al cadavere della madre, ripete due*

o tre volte « Mamma » dà principalmente il senso del suo dolore nell'intonazione della parola: un attore di cinematografo la significazione la dovrà dare principalmente col primo piano della sua maschera e, quindi, l'intonazione delle parole dovrà essere ben diversa, quasi non farsi sentire. Ecco perchè attori teatrali o cattivi attori cinematografici che, recitando al cinema, si rifanno all'esempio del teatro, vengono fuori con quel tono che è stato definito « birignao ». Ma quello che in teatro non è « birignao » al cinema lo diviene. Col che non si vuol dire che gli attori di teatro non possano recitare al cinematografo. Evidentemente, lo possono, a condizione, però, che si impossessino della diversa tecnica cinematografica. Il fatto che molti attori di cinematografo provengono dal teatro non prova nulla: stabilisce solo che il cinematografo ha necessità di attori, cioè di personalità artistiche e, in quanto tali, su questo piano, nessuna distinzione tra l'attore di cinematografo e quello di teatro. Così come un pittore può dipingere a colori oppure in bianco e nero: se conosce le due tecniche, sarà sempre un artista.

FORMAZIONE DELL'ATTORE CINEMATOGRAFICO

Ora, su quale metodo può impostarsi una scuola per l'attore cinematografico? Qui siamo in una materia del tutto nuova, poichè se, per quanto riguarda l'attore teatrale vi è una tradizione gloriosa e non indifferente anche dal punto di vista didattico, per quel che riguarda l'attore cinematografico si è completamente allo stato vergine, particolarmente in Europa, giacchè in America ogni casa di produzione ha, in fondo, i mezzi per essere anche una scuola per i nuovi elementi che viene raccogliendo. Tenuto, dunque, presente la diversità delle due tecniche, da un punto di vista teorico e metodologico, la letteratura e l'esperienza del teatro sull'attore possono certamente giovare a ricercare quel metodo senza del quale scuola non si fa. Qui è anche inutile indugiarsi a confutare certi argomenti che, di tanto in tanto, affiorano contro le scuole di carattere artistico. Con quanto abbiamo premesso sul concetto dell'arte in genere e quello dell'arte dell'attore, abbiamo, in fondo, risposto ai sostenitori della pratica pura. E, del resto, si sa che l'arte e gli artisti sono sempre fioriti quando si sono creati dei vivai o cenacoli o circoli o quello che si vuole che, se anche non si chiamavano scuole, tali, in fondo, erano, e in esse i giovani hanno sempre molto

imparato. La scuola, in fondo, col suo metodo, abitua allo studio, alla meditazione, a prendere coscienza dei risultati della pratica e, quindi, a passare da un terreno empirico e con tutta la sua materialità astratta, a quello concreto, che è azione e pensiero nello stesso tempo e, quindi, coscienza di quello che si fa. Certo, la scuola non crea gli artisti; però li forma, crea il clima nel quale l'artista si può rivelare.

Ciò premesso, e resa ormai evidente la necessità di una scuola separata per gli attori cinematografici, si può considerare e discuterne il metodo che in essa è da seguire. L'attore cinematografico ha a sua disposizione due mezzi fondamentali di espressione, e questi sono: la parola e, quindi, la voce; la mimica e, quindi, la persona. All'educazione e allo sviluppo di questi due mezzi espressivi una scuola deve, dunque, tendere. Cominciamo dal primo. Esso implica, innanzi tutto, un insegnamento di dizione, che consiste nell'abituare l'allievo alla pronuncia corretta della lingua e nel togliere quei difetti che possono derivare, sia da errore di recitazione che da vere e proprie difficoltà di pronunciare certe vocali e certe consonanti. Lavoro complicato, minuzioso e noioso ma assolutamente indispensabile, specie in un Paese come il nostro dove le derivazioni regionali sono ancora molte. Impostazione di una dizione chiara, precisa, non è solo correttezza di pronuncia, ma anche eliminazione di ogni cadenza. In questa prima fase, perciò, il lavoro maggiore consiste nel togliere i difetti e portare l'allievo a un primo stadio sul quale sia possibile poi costruire. Oltre alla dizione come pronuncia e come cadenza, occorre, poi, educare la voce come timbro e come volume, facendo in modo che l'allievo diventi padrone dei propri organi vocali e riesca con essi a rendere quello che possono rendere. In questo caso, sono utilissimi veri e propri esercizi fonici che abituino anche l'orecchio dell'allievo a padroneggiare la sua voce e a dare quel volume e quel tono che, a un dato momento, si richiedono. Questo esercizio serve anche a sviluppare la voce e a vincere quel complesso di timidezza iniziale che fa sembrare i principianti senza fiato. Superato così il primo stadio, l'allievo dovrà abituarsi a dare una prima espressione, quasi ortografica, a quello che recita e, cioè, al senso del ritmo, del periodo e delle pause. Questo implica un esercizio di respirazione che porta l'allievo a padroneggiare il proprio fiato e ad emetterlo razionalmente, cosa necessarissima questa, specie nel cinema, dove il microfono coglie anche la minima respirazione che, fuori posto, può dare tutto un senso e un significato diverso. Non a torto diceva Luigi Rasi che un allievo il quale sapesse leggere correntemente e con giusto colo-

rito i Promessi Sposi *allora solo sarebbe maturo per passare alla fase superiore, e cioè alla recitazione.*

Di pari passo con l'educazione della voce, sotto questo aspetto, deve procedere quella del corpo: ed ecco la necessità dell'educazione fisica, con una intelligente selezione di esercizi che servano a dare la dovuta elasticità e prontezza e padronanza dei propri mezzi fisici, senza appesantire. Ed ecco, per le donne, l'esigenza della danza, che deve abituare l'allieva al primo senso del ritmo, del movimento, e a quella spigliatezza e armonia che è indispensabile all'attore.

Portati gli allievi a un certo grado di educazione fisica, diciamo così, e vocale, essi sono preparati per iniziare il vero e proprio corso di recitazione. Per iniziarlo, s'intende, nel suo primo grado, il quale primo grado, per uno sviluppo armonico dell'allievo, deve consistere in esercizi di mimica, da una parte, e di espressione vocale, dall'altra. Esercizi separati in un primo tempo, e poi combinati. Qui già la differenza delle tecniche si fa sentire. Questi esercizi, cioè, devono essere fatti in funzione della macchina da presa e del microfono; e, quindi, aver tra loro un rapporto che è assai diverso da quello teatrale. Nella mimica, l'allievo sarà iniziato al linguaggio del gesto ed all'espressione del volto. Sarà abituato a considerare il proprio corpo e la propria faccia veramente come istrumenti di espressione, comincerà, quindi, a leggere e a scrivere in questo senso e ad avere, così, i primi rudimenti di una grammatica mimica. Grammatica non astratta, ma in rapporto al sentimento, allo stato d'animo del personaggio che si vuol rappresentare.

Comincerà a comprendere che, nel cinematografo anche un piccolo gesto sbagliato può costituire un grosso errore di recitazione e compromettere il senso di quello che si doveva dire; comincerà ad avere coscienza del valore plastico della propria persona e del proprio volto, con quella minuta analisi che nel cinema è indispensabile, ed anche imparerà come sia necessario all'attore cinematografico far vedere i propri pensieri e i propri sentimenti (cioè, del personaggio che rappresenta), prima ancora che farli sentire. Ma sotto un altro aspetto è importantissima questa esercitazione, perchè è il primo nucleo del lavoro dell'attore cinematografico; e cioè lo abitua a far lavorare la propria fantasia creativa. Messo di fronte ad una esercitazione, l'allievo dovrà pensare il personaggio che esso deve rappresentare e immaginare i gesti e le azioni che egli farà, scegliere fra questi i più significativi e precisi e, in sostanza, i più veri ma, nello stesso tempo, i più esteticamente

appropriati in modo da fondere — come poco filosoficamente, ma molto chiaramente dicevano i nostri antichi — il vero col bello, e raggiungere quella che noi diciamo la verità dell'arte. Lavoro questo non indifferente, che stimola grandemente la fantasia dell'allievo, lo abitua all'analisi e all'osservazione, e senza il quale attore vero non v'ha. Immaginato il contegno del personaggio in quel dato momento, scelti i gesti e l'espressione del volto più appropriati, l'allievo, padrone dei suoi mezzi fisici, deve rappresentarlo; e qui è proprio la tecnica che lo soccorre e che lo abitua alla realizzazione, cioè a ripetere più volte la stessa azione, correggendosi, modificandosi e avvicinandosi sempre più alla perfezione. Di pari passo con questa esercitazione mimica deve andare l'espressione vocale. Essa abitua, appunto, l'allievo ad impiegare toni, accenti, pause in senso espressivo. Qui l'allievo attore cinematografico deve sapere che il mezzo principale cui è affidata l'espressione è la mimica, contrariamente a quanto accade nel teatro, e che l'espressione vocale va tenuta, quindi, in un tono diverso e quasi direi in un tono minore, rispetto al teatro: essa, insomma, non deve disturbare, soverchiandola, l'espressione mimica.

Queste esercitazioni, dunque, devono avere il carattere di piccole improvvisazioni, che abituino l'allievo all'osservazione della natura e della vita, a servirsi di queste osservazioni nella creazione fantastica del personaggio, a realizzare nello spazio e nel tempo l'immagine creata.

Si giunge, così, alle soglie di una terza fase, nella quale l'allievo, impossessatosi dei propri mezzi fisici e vocali, avendo la consapevolezza del linguaggio mimico e vocale, abituatosi al lavoro di creazione fantastica, può passare all'interpretazione di un personaggio. Lavoro questo assai più complesso, e che presuppone le due prime fasi. Qui l'allievo dovrà essere in grado di analizzare, su una sceneggiatura, un personaggio, i suoi moti, i suoi stati d'animo, la sua funzione nella vicenda del film. Dovrà essere in grado, dunque, di prendere coscienza del personaggio. Dopo di che dovrà avere la capacità di crearlo fantasticamente, di vederlo muovere ed agire e, infine, di rappresentare la sua creazione. In questa fase interpretativa, l'allievo è già padrone di quei mezzi e di quel linguaggio cui si è fatto cenno; egli potrà far giocare di più il suo sentimento artistico e, quindi, la sua capacità fantastica, il suo slancio poetico. Si passa, dunque, da una freddezza necessariamente quasi meccanica, al calore della creazione. In questa terza fase di esercitazioni, può essere molto utile mettere l'allievo a contatto con opere d'arte, in modo da formare il suo gusto, la sua sensibilità artistica, di

educarla, entusiasmandolo e riscaldandolo. È, in fondo, codesta una specie di ginnastica interiore, che sviluppa nell'allievo l'intuito psicologico, il senso del bello, arricchendo la sua personalità. Va da sè che anche queste esercitazioni devono essere tenute sempre su un piano perfettamente cinematografico e, quindi, di interpretazione creativa. Qui la presenza e il contatto con gli allievi registi diventa necessario proprio perchè l'attore si abitui, nel suo lavoro, a quella collaborazione che è indispensabile nel cinematografo e a quella duttilità che gli permetta di seguire il lavoro del regista che, in un film, è l'ultima istanza per quanto riguarda anche l'interpretazione dei personaggi. Di qui si passa alla fase conclusiva, che è costituita dalla recitazione cinematografica. In quest'ultima fase, l'allievo viene abituato a lavorare nel groviglio della complessa tecnica cinematografica e, cioè, tenendo presenti tutte le esigenze tecniche, dai riflettori al microfono e alla macchina da presa, in modo che egli possa essere libero, con tutti questi limiti. Qui ancora l'allievo dovrà abituarsi a rendere momenti staccati del proprio personaggio senza alcun ordine logico e ad avere tale padronanza da non far sentire tutto il peso della tecnica che gli gravita addosso.

Va da sè che qui è soltanto un breve cenno dello sviluppo logico del metodo e dei suoi diversi gradi, che costituiscono ognuno di per sè tutto un mondo e che portano un corso per l'attore così concepito a svilupparsi in un giro di tempo non inferiore a tre anni. Va tenuto presente che ognuna di queste materie (educazione fisica, danza, dizione, espressione vocale, mimica, interpretazione, recitazione cinematografica), ha una sua logica interiore e un suo graduale sviluppo, che porta a uno svolgimento di programma, da un inizio semplice a una fine più complessa, non indifferente.

Ora conviene soggiungere che l'ultima fase ha il suo sviluppo logico nel teatro di posa e che l'allievo, poi, può rivedersi sullo schermo come sullo specchio ed avere il risultato del suo lavoro, per criticarsi, essere criticato e correggersi. Questo corso, naturalmente di carattere pratico, è integrato da tutta la parte teorica che serve a dare all'attore una coscienza professionale attraverso la storia dell'arte interpretativa ed anche dell'arte in generale, e attraverso una teorica specifica dell'attore, e particolarmente dell'arte cinematografica. Questa parte teorica deve essere integrata dalla lettura e dall'analisi di testi, sia per quanto riguarda la recitazione dell'attore, sia per quanto riguarda la sceneggiatura ed anche romanzi dove vi siano classiche creazioni di per-

sonaggi. E, soprattutto, integrata da visioni continue di film, durante le quali si possa analizzare la recitazione dei migliori attori. A questo aggiungasi una educazione complementare, che va dalla conoscenza dei diversi e più importanti sports a un regime e un tono di vita che permetta la formazione del gusto e, quindi, l'abitudine a un certo livello di comportamento.

Aggiungasi ancora, e non meno importante, che l'allievo attore cinematografico viene educato alla conoscenza dei tipici mezzi espressivi del cinematografo e della complessa creazione artistica del film, in modo che egli conosca appieno il valore dei piani, delle inquadrature, delle sequenze, del montaggio ecc. e sappia che quello che dovrà esprimere al pubblico non è l'espressione della sua azione diretta in teatro, ma il risultato, sulla pellicola, completa e montata che verrà portata nei cinematografi. L'abitudine, quindi, di sapersi riferire allo schermo, sempre allo schermo e niente altro che allo schermo, dove non si può ottenere un applauso come sul palcoscenico con una volata e uno sprazzo, ma bensì con tutta una costruzione e una creazione precisa e compiuta e rispondente, appunto, ai fini del film.

Piccola conclusione

Si narra che la cameriera del grande attore Benini fosse stata un giorno condotta dai famigliari dell'artista a veder recitare il padrone. Dopo lo spettacolo, richiesta della sua impressione, essa ebbe a dire che non si era divertita perchè il padrone, sul palcoscenico, era lo stesso che in casa.

Questo apologo veniva narrato, e viene ancora narrato dai cosiddetti naturalisti della recitazione, per esaltare l'arte del grande attore. Noi non abbiamo mai sentito recitare Benini che, per altro, per giudizio concorde è stato veramente un grande attore, ma se l'apologo rispondesse a verità, ci metteremmo senz'altro dalla parte della cameriera. Perchè scambiare il teatro con la vita significa, appunto, annullare il teatro e ridurlo una cosa piatta e noiosa. Significa che l'attore rimane sempre l'attore, cioè quel tal signore con nome e cognome, e non si immedesima mai nel personaggio che deve rappresentare; cioè tutti i personaggi riduce alle sue dimensioni.

L'apologo del Benini è messo qui a mo' di conclusione, per illustrare il concetto che noi si ha dell'attore e il metodo, di conseguenza,

che deve essere applicato per la formazione degli attori, particolarmente cinematografici. Il cinematografo, si sa, ha inventato una parola brutta ma che ha una sua ragione di essere. Questa parola è « fotogenia ». Essa, però, va presa con un certo senso. Non bisogna essere feticisti della fotogenia fino alla esasperazione, fino a dire che, per esempio, Clark Gable non può recitare altro che la parte di Clark Gable. La fotogenia va intesa nel senso che, mentre l'attore di teatro ha una gamma più vasta di personaggi da interpretare proprio perchè, nel teatro, la parte visiva ha un valore secondario, quello di cinematografo, per l'eccellenza del visivo sul parlato, ha una gamma più limitata. Ma se attore è sul serio, egli non deve essere mai sè stesso, ma il personaggio che interpreta. Vedete Paul Muni minatore nella Furia Nera, *scienziato nel* Dottor Pasteur, *cinese nella* Buona Terra, *come sa far dimenticare il Signor Paul Muni che va a prendere l'aperitivo nei caffè di Hollywood.*

Si potrebbe, dunque, dire, veramente a conclusione che base essenziale cui deve riferirsi l'attore è il personaggio che deve interpretare e, cioè, l'individuazione di un carattere e di certi sentimenti. Ecco perchè, nel nostro metodo, si sostiene il controllo dell'attore, l'estro fantastico dell'intelligenza e il sentimento dell'attore come sentimento estetico, cioè come capacità di intendere un personaggio e sentirne la bellezza estetica e, quindi, rappresentarla nello spazio, secondo quella creazione fantastica che l'attore stesso ne ha fatto.

Bando, dunque, ad ogni psicologismo e ad ogni naturalismo. Ha scritto Francesco De Sanctis, a proposito di una critica mossa da un francese alla rappresentazione di un dramma di Victor Hugo, che, nel valutare i personaggi di un'opera d'arte è sempre falso riferirsi alla vita e falso parlare dei sentimenti presi in sè stessi: amore, paura, gelosia, ecc. perchè, nell'opera d'arte, quello che vale è l'individuazione dei sentimenti attraverso il personaggio, e cioè quel modo particolare con cui il personaggio sente l'amore, la paura, la gelosia, ecc. « Vedete — dice giustamente De Sanctis — quando stanno per arrivare i lanzichenecchi, come tutti hanno paura: da Don Abbondio ad Agnese, ad altri personaggi, ma come le paure di ognuno sono diverse, e pur tuttavia sono tutte paure vere: perchè quello che fa il personaggio non sono tanto i sentimenti quanto il carattere e, cioè, quel complesso di intelligenza, sensibilità, temperamento, ecc. che è proprio la rappresentazione della personalità umana ». Lo stesso sentimento varierà, dunque, secondo i casi. « Ecco perchè — dice il De Sanctis — giudicando un personaggio e

la sua rappresentazione, non si deve pensare nè alla vita nè ad altri personaggi, ma c'è una sola pietra di paragone, ed è il personaggio stesso ». Queste auree parole dimostrano molto chiaramente come errino coloro i quali pretendono che l'attore si riferisca al suo sentimento, alla sua personalità nel lavoro da interpretare.

E nulla ci pare più adatto che chiudere queste pagine con l'affermazione del grande Maestro che ha auspicato la rinascita dell'arte italiana nella quale la profondità del sentimento fosse pari alla profondità del pensiero.

LUIGI CHIARINI

CLASSICI E NEO-CLASSICI

Luigi Riccoboni

(1677 - 1753)

Qualche curiosità possono forse meritare, ancora oggi, i *Capitoli* di Luigi Riccoboni, che dimorò lungamente a Parigi, quale primo amoroso della Comédie Italienne (onde si ebbe il soprannome di Lelio) e che scrisse una *Storia del Teatro Italiano* e una raccolta di *Osservazioni sulla commedia e sul genio di Molière.*

L'empirico Riccoboni ha una posizione anticonvenzionalistica, portato naturale di quegli anni fervidi di rinnovamenti. « Vedendo — dice la prefazione dei *Capitoli* — il teatro a tale stato ridotto, ho creduto che una buona scuola dell'arte *Rappresentativa* avrebbe non poco giovato a' comici a far loro comprendere quanto abbisognava loro per dilettare col vero, e forse non sarebbe stata infruttuosa agli spettatori medesimi per sapere distinguere l'oro puro della semplice natura, da quello della falsa alchimia di un'arte male immaginata ».

Dunque *l'oro puro della vera natura*: e tuttavia il Riccoboni stesso, contraddicendo la sua tesi fondamentale, accenna non infrequentemente, nella sua opera, a una migliore impostazione e comprensione del problema: come si vede in qualcuno dei brani qui riportati.

Per confutare il Riccoboni basterà dunque il Riccoboni stesso — col che si può considerare battuta la *politesse* del Preville che, in un luogo delle sue memorie (pag. 176), inserito qui oltre, preferì lasciare quest'onore al figlio del fortunoso attore italiano. Che fu un Anton Francesco Riccoboni, autore e attore della Comédie Italienne, e marito di quella Jeanne Laboras de Mézières Riccoboni su cui presto sarà edita — Leben und Werk — una diavoleria oggi inedita, dovuta ad un giovane cineasta: Libero Solaroli. Il Riccoboni juniore è autore di un trattatello: *L'art du théatre.*

Per seguitare il naturale istinto,
E muoversi senz'arte or che s'ha a fare?
Scordare i quattro membri, e forse il quinto,
Chè è la testa; ma sì ben cercare
Di sentire la cosa che ci esponi,
Che si creda esser tuo l'altrui affare.

Da: *Dell'arte rappresentativa.* Capitoli sei di Luigi Riccoboni. Ed. Giovanni Pirotta, Milano 1818; in appendice alle *Lettere intorno alla mimica* di G. G. Engel. Cap. II pag. 202; Cap. III pag. 203 a 205 e 206; Cap. VI pagg. 228 e 229.

D'amor, di sdegno, o gelosia gli sproni
Se al cor tu provi, o s'anco pur sarai
Qual Oreste invasato dai demoni;
E l'amore e lo sdegno sentirai,
E gelosia e belzebu germani,
Senz'arte braccia e gambe moverai;
Ed io scommetterei e piedi e mani,
Che un sol non troverai che ti censuri
Fra tutti quanti li fidei cristiani,
Se con il cuore i tuoi moti misuri.

. . . .

Parmi vedere un comico sensato,
Nel leggere i passati ultimi versi,
Restar pensoso e tutto rabbuffato;
E non potendo infine contenersi,
Esclamare: costui vuol che si vesta
L'alma di sensi impossibili a aversi.
Che amore, o sdegno, o gelosia molesta
Si senta, approvo; ma che il diavol anco
Debba sentirsi, non può entrarmi in testa;
Di sensi e d'arte intieramente io manco
Per contraffare lo spirito immondo
Qualor n'opprime 'l petto e stringe 'l fianco
Se dovessi imitare il furibondo
Achille, passa ancor, ma Satanasso!
Costui mi crede troppo grosso e tondo.
L'impossibil non cerco, e non trapasso
Le mete del dovere, anch'io discerno
Che t'ho lasciato in un cattivo passo.
Per collegio non vuo' darti l'inferno:
Sentire il bene e il male è tua grand'arte,
Ma ciò non vieta un artificio esterno.
Quando il senso è maestro egli comparte
A' membri il verisimil movimento,
E n'ha ciascuno sua dovuta parte.
Nè ti sgomenti Oreste; il portamento
Straordinario ruminando un poco,
Imprimerai l'orrore e lo spavento.

In simile, o in tal caso averà loco
Ben l'artificio; ma pur cauto sia
Nel misurarti sopra il troppo o il poco.

. . . .

. . . .

Per farti umano però non vorrei
Che tanto discendessi da quel grado
Che più basso ti fessi che non sei.

. . . .

Un monarca, sedendo di rimpetto
De' suoi magnati e con aurato manto
Tutto spirante maestà e rispetto,
Riceve Ambasciator che vien dal Xanto,
E con le gambe incrocicchiate ascolta
Quell'oratore rosicando un guanto.
Sentivo sussurrar la turba stolta,
Tutti gridando: inver natura è questa!
Io così feci, ed io più d'una volta.
È una natura, animali da cesta,
Di voi ben degna, e che a voi ben si appartiene,
Che non avete un gran di sale in testa.
Un tal atto ad un re non si conviene,
E se per sorte un re l'avesse fatto,
Tu nol dei far giammai sopra le scene;
Sarebbe un re stravolto e contraffatto:
Natura sì, ma bella dee mostrarsi,
E il dogma la propone a questo patto.

. . . .

Senza cercar l'artefice lo avrai
Ad ogni tuo volere entro te stesso,
Se il proprio core ognor consulterai.
Senti il timore, e l'occhio tuo dimesso
L'esprimerà, e senti un gran furore,
Che l'ardire vedrassi in quello impresso.

La vergogna daragli un certo orrore,
E l'ironia un gaio adulterato,
Che disfido a dipingergli un pittore.
L'amore un dolce sopra ogn'altro grato,
La noja un mesto che non soffre doglia,
L'indifferenza un quid inexplicato;
E ciò che ti disgusta o che t'invoglia,
E la gioia e la pena, se le senti,
Si vedran de 'tuoi sguardi in su la soglia.
Per la seconda volta tu mi tenti,
E mi fai replicar ciò che ho già detto
Parlando altrove delli portamenti,
Ed or tel do per *general precetto*.

Denis Diderot

(1713 - 1784)

Iniziatore di quell'alta critica che fu detta estetica: così il De Sanctis definì Denis Diderot che, infatti, coi suoi bizzarri pensieri sul disegno, colle sue piccole idee sul colore, coi suoi *Salons* (1765-66) e col suo *Paradoxe* (1773-78) ha veramente gettato le basi del moderno pensiero estetico. È lecito credere che oggi non debba apparir strano a nessuno che quel Diderot, che alle enfasi fredde e alle vuote sonorità della tragedia aveva opposto la teoria (*De la poesie dramatique*, 1758) e la pratica (*Le fils de nature*, 1757; *Le père de famille*, 1758) del dramma realistico à la Nivelle de Chaussée, folgorasse contro le scipitezze della *naturalezza* e della *sensibilità* dell'attore, colla stringata, mordace e inconfutabile argomentazione e coll'abbondanza pirotecnica dei felici, calzantissimi e probatori esempi del paradosso. È qui il nucleo fecondo della futura estetica, e ad esso Diderot rimase costantemente fedele pur nelle molte, inevitabili apparenze contradditorie. *Ce diable d'homme* (Lanson: « Histoire de la littérature française »; pag. 738) reagendo col suo *vif sentiment de la réalité* (ibidem) e con la sua *verve possente* (De Lollis: « Studi di letteratura francese ») tanto al convenzionalismo accademico che all'espressionismo oltranzista del seicento minore, ha posto in forma moderna il rapporto fra sentimento e arte, affinando il preconcetto classicistico dell'*imitazione* che in lui tende a superarsi e già quasi a far presentire una miglior *distinzione*. Non è qui luogo a ricordare come nella spirituale parentela, Lessing (della « Drammaturgia d'Amburgo » e del « Laocoonte », 1766), Goethe (specie del dialogo dei Propilei: « Della verità e della verosimiglianza delle opere d'arte » 1798) si sia tramandata quest'idea, viva nel Winkelmann che, industriandosi a meglio intendere il rapporto arte-vita, opponeva all'espressione passionale l'*indeterminatezza*; e come essa sia stata variamente ripresa dai neoclassici tutti, il Mengs (*imitazione idealizzante*) il Milizia (*scelta e bello ideale*), il Cicognara, e nei teorici dell'arte comica Morrocchesi e Franceschi, di cui più oltre si danno saggi. Qui basti questo accenno fuggevole che vuol lasciare al lettore, quanto più è possibile, il piacere di esplorazioni, di scoperte e di meditazioni personali. Si vedano ancora: « Oeuvres completes » di D. Diderot; ed. Assezat et Tourneaux 1875-1879, 20 voll.; o le maneggevoli « Oeuvres Choisies » a cura di F. Tulou: Paris, Garnier 1893, 2 voll. e oltre alle consuete opere generali, Lacroix: « Histoire de l'influence de Shakespeare »; Bersot: « Etudes sur le XVIII siè-

---

Da: *Paradosso sull'attore comico;* in Oeuvres choisies de DIDEROT, précédées de sa vie par M.me DE VANDEUL et d'une introduction par FRANÇOIS TULOU — Tome second — Paris-Garnier Frères, Libraires-Éditeurs; 6, Rue des Saints-Pères; a. 1893; da pag. 258 a 268; da pag. 269 a pag. 272 e da pag. 274 a pag. 278.

cle »; Faguet: « XVIII Siècle »; Brunetière: « Etudes critiques »; Scherer: « Diderot »; Ducros: « Diderot »; Reinach: « Diderot »; Rosenkranz: « Diderots Leben u. Werke » (Leipzig); Morley « Diderot and the Encyclopoedists » (London); G. Lanson: « Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante » etc.

Primo interlocutore - L'attore naturalistico è spesso detestabile, qualche volta eccellente. Comunque, diffidate di una mediocrità sostenuta. Qualunque sia la severità con cui è trattato un debuttante, è facile prevedere i suoi successi futuri. Le avversità stroncano solo gli inetti. E come la natura senza l'arte formerebbe un grande attore, quando sulla scena nulla è come in natura, e i poemi drammatici sono tutti composti secondo un certo sistema di principi? E come una stessa parte potrebbe essere recitata nella identica maniera da due attori diversi, se anche nello scrittore più chiaro, più preciso, più energico, le parole non sono e non possono essere che dei segni approssimativi di un pensiero, di un sentimento, di un'idea; segni di cui il movimento, il gesto, il tono, il viso, gli occhi, le circostanze completano il valore? Quando voi avete udito queste parole:

. . . Che fa la vostra mano?
— Io tocco il vostro abito. La stoffa è vaporosa.

Che sapete voi? Niente. Ponderate bene ciò che segue, e pensate come sia frequente e facile a due interlocutori, impiegando le stesse espressioni, aver pensato e dire cose del tutto differenti. L'esempio che io sto per darvi è una specie di prodigio; è l'opera stessa del vostro amico. Domandate a un attore francese che ne pensa, ed egli converrà che essa è tutta vera. Fate la stessa domanda a un attore inglese, e questi vi giurerà « by God », che non vi è nulla da cambiare e che è il puro vangelo della scena. Tuttavia, poichè non vi è nulla di comune fra la maniera di scrivere la commedia e la tragedia in Inghilterra e la maniera con cui si scrivono questi poemi in Francia, e, secondo lo stesso avviso di Garrik, colui che sa rendere perfettamente una scena di Shakespeare non conosce il primo accento della declamazione d'una scena di Racine; poichè, avvinto dai versi armoniosi di quest'ultimo come da tanti serpenti le cui spire gli stringano la testa, i piedi, le mani, le gambe e le braccia, la sua azione perderebbe ogni libertà; ne segue chiaramente che l'attore francese e l'attore inglese, che sono in tutto d'accordo della verità dei principii del vostro autore, non s'intendano, e che vi è nella lingua tecnica del teatro una larghezza ed elasticità considerevoli,

per cui degli uomini sensati, d'opinioni diametralmente opposte, credono riconoscervi la luce dell'evidenza. E siate più che mai fedeli alla vostra massima: Non spiegatevi, se volete intendervi.

Secondo interlocutore - Voi pensate che in ogni opera, e soprattutto in questa, vi siano due significati distinti, tutti e due racchiusi sotto gli stessi segni e l'uno si intenda a Londra e l'altro a Parigi?

Primo. - E che questi segni presentino così nettamente i due significati che anche il vostro amico si è ingannato; associando infatti nomi di attori inglesi a nomi di attori francesi, applicando loro gli stessi precetti, e loro accordando gli stessi biasimi ed elogi, egli ha senza dubbio pensato che ciò che diceva degli uni era egualmente giusto per gli altri.

Secondo. - Ma, a questa stregua, nessun altro autore avrebbe fatto come questo dei veri controsensi.

Primo. - Le stesse parole di cui si serve enunciano una cosa a Bussy e una cosa differente a Drury-Lane, devo confessarlo: del resto, posso aver torto. Ma il punto importante, sul quale noi abbiamo opinioni assolutamente opposte, il vostro autore ed io, riguarda le prime qualità di un grande attore. Io esigo in lui una grande osservazione; per me è necessario che egli sia uno spettatore freddo e tranquillo; esigo in lui, di conseguenza, molta penetrazione e nessuna sensibilità, l'arte di imitare tutto o, ciò che è la stessa cosa, un'eguale attitudine per ogni genere di caratteri e di interpretazioni.

Secondo. - Nessuna sensibilità!

Primo. - Nessuna. Non ho ancora bene coordinato i miei ragionamenti, e voi mi permetterete di esporveli come verranno, nel disordine dell'opera stessa del vostro amico.

Se l'attore fosse sensibile, in buona fede, gli sarebbe possibile di interpretare due volte di seguito la stessa parte con lo stesso calore e lo stesso successo? Anche se infervorato alla prima rappresentazione, egli sarebbe sfinito e freddo come un marmo alla terza. Mentre se egli fosse imitatore attento e discepolo riflessivo della natura, quando la prima volta si presenterà sulla scena sotto il nome di Augusto, di Cinna, d'Orosmane, d'Agamennone, di Maometto, copista rigoroso di sè stesso o dei suoi studi e osservatore continuo delle nostre sensazioni, la sua interpretazione, lungi dall'indebolirsi, si fortificherà delle riflessioni nuove che egli avrà raccolte; egli si esalterà o si modererà, e voi ne sarete sempre più soddisfatto. Se egli è sè stesso quando recita, come cesserebbe poi d'essere sè stesso? Se egli vuol cessare d'essere sè stesso, come afferrerebbe il punto giusto in cui dovrebbe collocarsi e arrestarsi?

Mi conferma nella mia opinione l'ineguaglianza degli attori che recitano d'anima. Non attendetevi da loro alcuna unità; la loro interpretazione è alternativamente forte e debole, calda e fredda, piatta e sublime. Essi falliranno domani nel punto in cui avranno trionfato oggi; viceversa, essi trionferanno in quello in cui avranno mancato la vigilia. Al contrario, l'attore che reciterà di riflessione, di studio della natura umana, d'imitazione costante secondo qualche modello ideale, d'immaginazione, di memoria, sarà uno, lo stesso per tutte le rappresentazioni, sempre egualmente perfetto; tutto è stato misurato, combinato, imparato, ordinato nella sua testa; nella sua declamazione non vi è nè monotonia nè dissonanza. Il calore ha il suo progresso, i suoi slanci, le sue remissioni, il suo inizio, il suo svolgimento, la sua fine. Sono gli stessi accenti, le stesse posizioni, gli stessi movimenti; se vi è qualche differenza da una rappresentazione all'altra, è, di solito, a vantaggio dell'ultima. Egli non sarà giornaliero: è uno specchio sempre disposto in modo da mostrare gli oggetti e mostrarli con la stessa precisione, la stessa forza e la stessa verità. Come il poeta, egli attinge continuamente nell'infinita ricchezza della natura, mentre altrimenti egli vedrebbe presto la fine della sua propria ricchezza.

Quale interpretazione più perfetta di quella della Clairon? E pertanto seguitela, studiatela, e voi sarete convinto che alla sesta rappresentazione ella conosce a memoria ogni dettaglio della sua parte e tutte le parole. Senza dubbio, ella si è fatta un modello al quale, prima di tutto, ha cercato di conformarsi; senza dubbio, ella ha concepito il modello più alto, più grande, quanto più perfetto le era possibile; ma il modello che ella ha preso dalla storia, o che la sua immaginazione ha creato come un grande fantasma, non è lei; se il modello avesse la sua statura, la sua azione sarebbe ben debole e piccola! Quando, a forza di lavoro, ella si è avvicinata a questa idea il più possibile, tutto è finito; tenersi ferma a quel punto, è soltanto questione d'esercizio e di memoria. Se voi assisteste ai suoi studi, quante volte voi le direste: Ci siete!..., quante volte ella vi risponderebbe: Vi ingannate!... Come Le Quesnoy, che un amico afferrava per il braccio, gridando: « Fermatevi! il meglio è il nemico del bene: voi state per guastare tutto... » — « Voi vedete ciò che ho fatto » replicava l'artista al conoscitore meravigliato « ma voi non vedete ciò che io ho in me e che io perseguo ».

Non dubito che la Clairon non provi il tormento di Quesnoy nei suoi primi tentativi; ma superata la lotta, una volta che si è elevata all'altezza del suo fantasma, ella si possiede, e si ripete senza emozione.

Come succede a noi talvolta nel sogno, la sua testa tocca le nuvole, le sue mani cercano i due confini dell'orizzonte; ella è l'anima di un grande manichino che l'avviluppa, che le sue prove hanno adattato a lei. Abbandonata su una poltrona, le braccia incrociate, gli occhi chiusi, immobile, ella può, seguendo il suo sogno con la memoria, ascoltarsi, vedersi, giudicarsi e giudicare le impressioni che ella susciterà. In quel momento, ella è doppia: la piccola Clairon e la grande Agrippina.

Secondo. - A sentirvi, nulla somiglierebbe tanto ad un attore sulla scena o nei suoi studi, quanto i bambini che, la notte, contraffanno i fantasmi dei cimiteri, alzando al disopra della loro testa un gran lenzuolo bianco in cima a una pertica, e facendo uscire da questo catafalco una voce lugubre che spaventa i passanti.

Primo. - Avete ragione. Non si può dire della Dumesnil ciò che si è detto della Clairon. Ella sale alla ribalta senza sapere ciò che dirà; per metà del tempo ella non sa ciò che dice, ma giunge un momento sublime. E perchè l'attore differirebbe dal poeta, dal pittore, dall'oratore, dal musicista? Non è nel furore del primo getto che i tratti caratteristici si presentano, ma nei momenti tranquilli e freddi, in certi momenti assolutamente inattesi. Non si sa donde vengano questi tratti; hanno dell'ispirazione. È quando, sospesi fra la natura e il loro slancio, questi geni portano alternativamente un occhio attento sull'una e sull'altro; le bellezze dell'ispirazione, i tratti fortuiti ch'essi espandono nelle loro opere, e di cui la subita apparizione meraviglia loro stessi, sono di un effetto e di un successo ben altrimenti assicurato che da ciò ch'essi vi hanno gettato di slancio. Il sangue freddo deve temperare il delirio dell'entusiasmo.

Non è l'uomo violento, fuori di sè, che dispone di noi; è un vantaggio questo riservato all'uomo che si controlla. I grandi poeti drammatici soprattutto sono spettatori assidui di ciò che avviene intorno a loro nel mondo fisico e nel mondo morale.

Secondo. - Che è tutt'uno.

Primo. - Essi afferrano ciò che li colpisce; ne fanno una raccolta. È da questa raccolta formata in loro, a loro insaputa, che tanti rari fenomeni passano nelle loro opere. Gli uomini caldi, violenti, sensibili sono in scena: essi danno lo spettacolo, ma non ne godono. È da loro che l'uomo di genio trae la sua copia. I grandi poeti, i grandi attori, e forse in generale tutti i grandi imitatori della natura, quali essi siano, dotati d'una bella immaginazione, di un tatto fine, di un gusto sicuro, sono gli esseri meno sensibili. Essi sono egualmente aperti a troppe

cose; essi sono troppo occupati a guardare, a riconoscere e ad imitare, per essere vivamente toccati entro loro stessi. Io li vedo sempre con la matita in mano, davanti ai fogli di carta.

Noi sentiamo; essi osservano, studiano e dipingono. Perchè non dirlo? La sensibilità non è la qualità d'un grande genio. Egli amerà la giustizia; ma egli eserciterà questa virtù senza raccoglierne la dolcezza. Non è il suo cuore, è la sua testa che fa tutto. Alla minima circostanza, l'uomo sensibile la perde. Egli non sarà nè un gran re, nè un gran ministro, nè un grande capitano, nè un grande avvocato, nè un grande medico.

Riempite la sala dello spettacolo di questi sensitivi, ma non mettetemene sulla scena. Guardate le donne; esse ci superano certamente, e di gran lunga, in sensibilità: che differenza fra loro e noi negli istanti della passione! Ma tanto ci sorpassano quando agiscono, quanto restano al disotto di noi quando imitano. La sensibilità non è mai senza debolezza di complessione. La lacrima che sfugge all'uomo veramente uomo ci commuove più di tutti i pianti d'una donna. Nella grande commedia, la commedia del mondo, quella alla quale io mi riferisco sempre, tutte le anime calde occupano il teatro; tutti gli uomini di genio sono in platea. I primi si chiamano folli; i secondi, che si occupano di copiare le loro follie, si chiamano saggi. È l'occhio del saggio che afferra il ridicolo di tanti personaggi diversi, lo dipinge, e vi fa ridere e degli originali commoventi di cui siete stato la vittima, e di voi stessi. È lui che vi osservava, e che tracciava la copia comica e di chi vi commuoveva e del vostro supplizio.

Anche dimostrate queste verità, i grandi attori non ne converrebbero: è il loro segreto. Gli attori mediocri o novizi sono fatti per respingerle, e si potrebbe dire di alcuni ch'essi credono di sentire, come si è detto del superstizioso, ch'egli crede di credere: e che senza la fede per questo e la sensibilità per quello, non c'è salvezza.

Ma che?, si dirà, gli accenti sì commoventi e dolorosi che questa madre strappa dal fondo delle sue viscere, per cui le mie sono così scosse, non sono prodotti da un sentimento attuale o suggeriti da disperazione? Affatto: e la prova è che essi sono misurati; ch'essi fanno parte di un sistema di declamazione; che più bassi o più acuti della ventesima parte d'un quarto di tono, sono falsi; che sono sottomessi a una legge di unità; come nell'armonia, sono preparati e scelti; non rispondono a tutte le condizioni richieste che attraverso un lungo studio; concorrono alla soluzione d'un problema proposto, e per essere pronunciati

nel tono giusto, sono stati ripetuti cento volte, e malgrado queste frequenti ripetizioni, ancora difettano; è perchè prima di dire:

— Zaira, voi piangete!

oppure

— Ci arriverete, figlia mia,

l'attore si è ascoltato lungamente; è perchè egli si ascolta nel momento in cui vi turba, e che tutto il suo talento consiste non nel sentire, come voi supponete, ma nel rendere così scrupolosamente i segni esteriori del sentimento, da indurvi in inganno. Le grida del suo dolore sono già nelle sue orecchie. I gesti della sua disperazione sono nella sua memoria e sono stati preparati davanti a uno specchio. Egli sa il momento preciso in cui egli leverà il fazzoletto e in cui le lacrime sgorgheranno; attendeteli a questa parola, a questa sillaba, nè più presto nè più tardi. Questo tremito della voce, queste parole sospese, questi suoni soffocati o trascinati, questo fremito delle membra, questo vacillare sulle ginocchia, questi mancamenti, questi furori sono pura imitazione, lezione ricordata, smorfia patetica, scimmiottamento sublime, di cui l'attore conserva lungamente il ricordo dopo averlo studiato, di cui egli aveva piena la coscienza nel momento in cui l'eseguiva, che gli lascia, fortunatamente per il poeta, per lo spettatore e per lui, tutta la libertà dello spirito, e che non gli toglie, come gli altri esercizi, se non la forza del corpo. Toltosi il socco o il coturno, la sua voce è fievole, egli sente una estrema stanchezza, si cambia di veste o si corica; ma non gli rimane nè turbamento, nè dolore, nè melanconia, nè depressione di spirito. Siete voi che portate via tutte queste impressioni. L'attore è stanco, e voi tristi; perchè egli si è agitato senza nulla sentire, e voi avete sentito senza agitarvi. Se fosse altrimenti, la condizione dell'attore sarebbe la più infelice delle condizioni; ma egli non è il personaggio, lo interpreta soltanto, e lo interpreta così bene che voi lo prendete per tale: l'illusione non è che per voi; egli ben sa di non essere il personaggio.

Che sensibilità diverse si accordino fra loro per ottenere il più grande effetto possibile, si esaltino e si spengano, si fortifichino e si sfumino per formare un tutto unico, mi fa ridere. Insisto dunque, e dico: « È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori; ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi ». Le lacrime dell'attore scendono dal cervello; quelle dell'uomo sensibile salgono dal cuore: sono le visce-

re che turbano smodatamente la testa dell'uomo sensibile; mentre è la testa dell'attore che talvolta porta un turbamento passeggero nel suo cuore; egli piange come un prete incredulo che predichi la Passione; come un seduttore inginocchiato dinnanzi a una donna che non ama, ma che vuol ingannare; come un vagabondo nella via o alla porta di una chiesa, che vi ingiuria quando dispera di commuovervi; come una cortigiana che, pur non sentendo niente, è tutta vibrante nelle vostre braccia.

Avete mai riflettuto alla differenza fra le lacrime suscitate da un avvenimento tragico e quelle provocate da una recitazione patetica? Si ascolta un bel racconto: a poco a poco la testa si confonde, le viscere si commuovono e le lacrime sgorgano. Al contrario, dinnanzi ad un avvenimento tragico, l'oggetto, la sensazione e l'effetto si fondono; nello stesso istante le viscere si commuovono, si getta un grido, si perde la testa e scorrono le lacrime: queste sono immediate, le altre invece vengono lentamente preparate. Ecco il vantaggio di un colpo di scena naturale e vera su una scena dialogata: esso dà bruscamente ciò che la scena promette; ma l'illusione di questa è molto più difficile a produrre; un incidente falso, mal reso, la distruggono. Gli accenti si imitano meglio dei movimenti, ma i movimenti colpiscono più violentemente. Ecco il fondamento di una legge, alla quale non credo vi siano eccezioni: svolgere attraverso un'azione e non con una recitazione, a rischio di apparire freddo.

Ebbene, non avete nulla da obiettare? — Vi capisco; voi fate una recita in società; le vostre viscere si commuovono, la vostra voce si spezza, voi piangete. Voi avete, dite voi, sentito e vivamente sentito. Ne convengo; ma vi siete preparato? No. Parlavate in versi? No. Tuttavia voi riuscivate a trascinare, a commuovere e a produrre un grande effetto. È vero. Ma portate in teatro il vostro tono familiare, la vostra espressione semplice, il vostro portamento alla buona, il vostro gesto naturale, e vedrete come apparirete povero e debole. Avrete un bel versare lacrime, sarete ridicolo, si riderà. Non sarà una tragedia, ma una parata tragica che voi interpreterete. Credete voi che le scene di Corneille, di Racine, di Voltaire, anche di Shakespeare possano accordarsi con la vostra voce da conversazione e il vostro tono familiare? Non più della storia del vostro focolare domestico con l'enfasi e la grandezza del teatro.

. . . .

Riflettete un momento su ciò che in teatro si chiama « essere vero ». Significa mostrare le cose come esse sono in natura? Affatto. Il vero inteso in questo senso non sarebbe che il comune. Che è dunque il vero della scena? È l'identità delle azioni, dei discorsi, del volto, della voce, del movimento, del gesto con un modello ideale immaginato dal poeta, e spesso esagerato dall'attore. Ecco il meraviglioso. Questo modello non influisce solamente sul tono; modifica anche il modo di muoversi, il comportamento. Da ciò deriva che l'attore nella strada e l'attore sulla scena sono due personaggi così diversi che si stenta a riconoscerli. La prima volta che io vidi Mlle. Clairon in casa sua, esclamai: « Ah, Signorina, vi credevo più alta di tutta la testa! ».

Una donna infelice, e veramente infelice, piange e non vi commuove: c'è di peggio, un tratto leggero che la sfiguri vi fa ridere; un accento che le sia proprio stona alle vostre orecchie e vi infastidisce; un movimento che le sia abituale vi rende il suo dolore volgare e noioso; perchè appunto le forti passioni sono quasi sempre soggette a smorfie che l'artista senza gusto copia servilmente, ma che il grande artista evita. Noi vogliamo che nei più forti tormenti l'uomo conservi il suo carattere d'uomo, la dignità della sua specie. Qual'è l'effetto di questo sforzo eroico? Di distrarre dal dolore e di temperarlo. Noi vogliamo che la donna cada con misura e dolcezza, e che l'eroe muoia come il gladiatore antico, in mezzo all'arena, fra gli applausi del circo, con grazia e con nobiltà, in un'attitudine elegante e pittoresca. Chi risponderà alla nostra attesa? Sarà forse l'atleta che il dolore soggioga e la sensibilità deforma? O l'atleta accademizzato che si controlla e pratica le lezioni di ginnastica rendendo l'ultimo sospiro? Il gladiatore antico, come un grande attore, un grande attore così come il gladiatore antico non muoiono come si muore in un letto, ma sono tenuti a rappresentarci un'altra morte, e lo spettatore delicato sentirebbe che la verità nuda, l'azione spogliata di ogni senso d'arte sarebbe meschina e contrasterebbe con la poesia del resto.

Non è che la nuda natura non abbia i suoi momenti sublimi; ma penso che solo è capace di afferrare e di conservare la loro sublimità colui che, avendoli presentiti con l'immaginazione e col genio, li renderà a sangue freddo.

Tuttavia io non negherò che vi sia una specie di mobilità di viscere acquisita o fittizia; ma, se chiedete il mio parere, credo questa pericolosa quanto la sensibilità naturale. Essa deve condurre a poco a poco l'attore al tono manierato e alla monotonia. È un elemento contrario

alle diverse funzioni di un grande attore; egli è spesso obbligato di spogliarsene, e questa abnegazione di sè non è possibile che a una testa di ferro. E sarebbe anche meglio, per la facilità e il successo degli studi, l'universalità del talento e la perfezione dell'interpretazione, non dover fare questo incomprensibile distacco di sè da sè stesso, poichè la sua estrema difficoltà limita ogni attore ad una sola parte, condannando le compagnie ad essere troppo numerose, o quasi tutte le commedie ad essere male interpretate, a meno che non si rovesci l'ordine delle cose tanto, che le commedie si facciano per gli attori mentre, a mio parere, questi ultimi dovrebbero essere fatti per le commedie.

Secondo. - Ma se in una folla d'uomini assembrati in una strada per qualche catastrofe tutti dovessero esprimere, ciascuno a suo modo, la loro sensibilità naturale, senza essersi preparati, essi creerebbero uno spettacolo meraviglioso, mille modelli preziosi per la scultura, la pittura, la musica e la poesia.

Primo. - È vero. Ma questo spettacolo si potrebbe confrontare con quello che risulterebbe da un accordo bene inteso, da quella armonia che l'artista vi introdurrà trasportandolo dalla strada sulla scena o sulla tela? Se voi lo pensate, qual'è dunque — vi replicherò io — questa così vantata magìa dell'arte, dato che si riduce a guastare ciò che la bruta natura e una circostanza fortuita avevano fatto meglio di essa? Negate voi che l'arte abbellisca la natura? Non avete mai lodata una donna dicendo ch'ella era bella al pari di una Vergine di Raffaello? Alla vista di un bel paesaggio, non avete esclamato che era romantico? D'altronde, voi mi parlate di una cosa reale, mentre io vi parlo di una imitazione; voi mi parlate di un istante passeggero della natura, e io vi parlo di un'opera d'arte, preparata, eseguita, che ha i suoi progressi e la sua durata. Prendete ognuno degli attori, fate variare la scena nella strada come in teatro, e mostratemi i vostri personaggi successivamente, isolati, a due a due, a tre a tre; abbandonateli ai loro propri movimenti; ch'essi siano padroni assoluti delle loro azioni, e voi vedrete la strana cacofonia che ne risulterà. Per ovviare a questo difetto, li fate ripetere insieme? Addio sensibilità naturale, e tanto meglio.

Avviene per lo spettacolo come per una società bene ordinata, dove ognuno sacrifica alcuni suoi diritti a vantaggio dell'insieme. Chi meglio apprezzerà la misura di questo sacrificio? L'entusiasta? Il fanatico? No, certo. Nella società, sarà l'uomo giusto, e a teatro l'attore che avrà la testa fredda. La vostra scena della strada sta alla scena drammatica come un'orda di selvaggi a un'assemblea d'uomini civilizzati.

. . . .

Primo. - Se questo attore e se questa attrice fossero profondamente penetrati, come si suppone, ditemi se l'uno penserebbe a gettare un colpo d'occhio sui palchi, l'altra a mandare un sorriso, quasi tutti a parlare alla platea; e se occorrerebbe andare fra le quinte ad interrompere le risate sfrenate d'un terzo, per avvertirlo che è giunto il momento, in cui deve andare a pugnalarsi?

Ma ciò m'invoglia a ripetervi una scena fra un attore e sua moglie che si detestavano; scena d'amanti teneri e passionali; recitata pubblicamente alla ribalta, come io ve la rendo e forse un po' meglio; in cui i due attori parvero al loro posto come non mai e riscossero gli applausi continui della platea e dei palchi; scena che i nostri battimani e le nostre grida d'ammirazione interruppero dieci volte. È la terza del quarto atto del « Dépit amoureux » di Molière; il loro trionfo.

L'attore ERASTE, amante di Lucile.
LUCILE, amante d'Eraste (e moglie dell'attore).

L'ATTORE:

. . . Non, non, ne croyez pas, madame,
que je reviens encore vous parler de ma flamme.

LEI: — *Je vous le conseille.*

C'en est fait;

— *Je l'espère.*

je me veux guérir, et connais bien
ce que de votre coeur a possédé le mien.

— *Plus que vous n'en méritiez.*

Un corroux si constant pour l'ombre d'une offense

— *Vous m'offensez! Je ne vous fais pas cet honneur.*

M'a trop bien éclairci de votre indifférence;
Et je dois vous montrer que les traits du mépris

— *Le plus profond.*

Sont sensible surtout aux généreux esprits

— *Oui, aux généreux.*

Je l'avouerai, mes yeux observaient dans les vôtres
Des charmes qu'ils n'ont point trouvés dans tous les autres

— *Ce n'est pas faute d'en avoir vu.*

Et le ravissement où j'étais de mes fers.
Les aurait préférés à des sceptres offerts.

— *Vous en avez fait meilleur marché.*

Je vivais tout en vous;

— *Cela est faux, et vous en avez menti.*

Et, je l'avouerai même,
Peut-être qu'après tout j'aurai, quoique outragé,
Assez de peine encore à m'en voir dégagé.

— *Cela serait fâcheux.*

Possible que, malgré la cure qu'elle essaie,
Mon âme saignera longtemps de cette plaie.

— *Ne craignez rien: la gangrène y est.*

Et qu'affranchi d'un joug qui faisait tout mon bien,
il faudra me résoudre à n'aimer jamais rien.

— *Vous trouverez du retour.*

Mais enfin il n'importe; et puisque votre haine
Chasse un coeur tant de fois que l'amour vous ramène,
C'est la dernière ici des importunités
Que vous aurez jamais de mes voeux rebutés.

L'ATTRICE:

Vous pouvez faire aux miens la grâce toute entière,
Monsieur, et m'épargner encore cette dernière.

LUI: — *Mon coeur, vous êtes une insolente, et vous en repentirez.*

L'ATTORE:

Eh bien, madame, eh bien! Ils seront satisfaits.
Je romps avec vous, et j'y romps pour jamais.
Puisque vous le voulez, que je perde la vie,
Lorsque de vous parler je reprenderai l'envie.

L'ATTRICE:

Tant mieux, c'est m'obliger.

L'Attore:

Non, non, n'ayez pas peur

Lei. — *Je ne vous crains pas.*

Que je fausse parole; eussé-je un faible coeur,
Jusques à n'en pouvoir effacer votre image,
Croyez que vous n'aurez jamais cet avantage

— *C'est le malheur que vous voulez dire.*

De me voir revenir.

L'Attrice:

Ce serait bien en vain.

Lui: — *Ma mie, vous êtes une fieffés gueuse, à qui j'apprendrai à parler.*

L'Attore:

Moi même de cent coups je percerais mon sein.

Lei. — *Plût à Dieu!*

Si j'avais jamais fait cette bassesse insigne,

— *Pourquoi pas celle-là, après tant d'autres?*

De vous revoir, après ce traitement indigne.

L'Attrice:

Soit; n'en parlons donc plus.

E così di seguito. Dopo questa doppia scena, l'una di amanti, l'altra di coniugi, quando Eraste ricondusse la sua amante Lucile fra le quinte, le serrò il braccio con una violenza da strappare la carne alla sua cara moglie, rispondendo alle sue grida con le frasi più insultanti e più amare.

Secondo. - Se io avessi udito queste due scene simultaneamente, credo che non avrei mai più rimesso piede allo spettacolo.

Primo. - Se pensate che l'attore e l'attrice abbiano sentito, vi domanderò se ciò avviene nella scena degli amanti o in quella degli sposi, o nell'una e nell'altra? Ma, ascoltate la scena seguente fra la stessa attrice e un altro attore, suo amante.

Mentre l'amante parla, l'attrice dice di suo marito: « È un indegno; mi ha chiamata...; non oserei ripetervelo ».

Mentre ella risponde, il suo amante le risponde: « Non lo sapete, dunque? » e così, di strofa in strofa.

« Non ceniamo questa sera? — Lo vorrei certo, ma come fare? —
« Ciò vi riguarda — Se egli venisse a saperlo? — Ciò non cambierebbe
« nulla, e avremmo davanti a noi una dolce serata — Chi ci sarà? —
« Chi vorrete — Ma prima di tutti il cavaliere, — A proposito del ca-
« valiere, sapete che dipenderebbe da me che egli ne fosse geloso? —
« È da me che voi ne aveste ragione? ».

Così questi esseri tanto sensibili vi apparivano tutti presi nella scena ad alta voce, che ascoltavate, mentre essi non erano veramente che nella scena a bassa voce che non intendevate; e pur voi esclamavate: « bisogna convenire che questa donna è un'attrice affascinante; che nessuno sa interpretare come lei, ed ella recita con un'intelligenza, una grazia, un interesse, una finezza, una sensibilità poco comuni... » mentre io ridevo delle vostre esclamazioni.

Tuttavia questa attrice inganna suo marito con un altro attore, questo attore col cavaliere, e il cavaliere con un terzo, che il cavaliere sorprende nelle sue braccia. Egli ha meditato una grande vendetta. Si collocherà davanti alla scena, sui gradini più bassi. (Allora il Conte de Lauraguais non aveva ancora lasciato la nostra scena). Di là, egli si ripromette di sconcertare l'infedele con la sua presenza e coi suoi sguardi sprezzanti, di turbarla, esponendola alla disapprovazione della platea. La commedia incomincia; la traditrice appare; scorge il cavaliere; e, senza perdersi nella sua recitazione, gli dice sorridendo: « Oh, che uomo insopportabile, si arrabbia per niente ». Il cavaliere a sua volta le sorride. Ella continua: « Venite questa sera? ». Egli tace. Ella aggiunge: « Finiamo questa stupida storia, e fate avanzare la vostra carrozza... ». E sapete in quale scena si intercalavano queste battute? In una delle scene più toccanti di La Chaussée, in cui questa attrice singhiozzava e ci faceva piangere a calde lacrime. Ciò vi confonde; ma è l'esatta verità.

Secondo. - C'è di che disgustarmi del teatro.

Pierre-Louis Dubus-Préville

(1721 - 1798)

Di Préville, per il quale scrisse il suo *Bourru bienfaisant,* Carlo Goldoni ci ha lasciato, nelle sue *Memorie* questo vivo ritratto: « Non è possibile sostenere la parte del Burbero Benefico con maggiore verità di quella con cui fu sostenuta dall'attore Préville. Questo inimitabile attore, estremamente allegro di sua natura, d'una ridente fisionomia, seppe in quella occasione così bene superare l'indole del suo naturale e l'abitudine che, in qualsivoglia moto dei suoi occhi ed in qualunque atto, trionfava meravigliosamente la asprezza del suo carattere, delle sue maniere e la bontà di cuore del protagonista ». Col che Goldoni saggiamente stabiliva, come ha già notato il Gattinelli (Arte Rappresentativa, Roma, 2ª ediz. 1877, pag. 93), come « un abile attore debba perfino obliare il carattere proprio, il proprio sentire, entrando in scena identificandosi in uno diverso dal proprio ».

E infatti in Préville, interprete, tra l'altro, delle prime *Comedies larmoyantes,* o *flebili,* come le chiamava il Morrocchesi, e insomma dei primi *drammi moderni* di Diderot, Sedain e Beaumarchais, l'equivoco della naturalezza era già pienamente superato. « Et morbleu — diceva (*Memoires* pag. 17) — mon c.. est aussi dans la nature, et cependant je ne le montre pas! ».

Dalle sue eccellenti *Memorie* rileviamo che *l'imitazione,* per lui, è corretta da un senso, già chiaro, di elaborazione artistica: tanto che « on peut avoir le sentiment de son rôle sans pouvoir l'exprimer » (pag. 109); per riuscirci l'attore deve « à la figure de son rôle réunir l'esprit de discussion e d'analyse » (pag. 147), perchè « quoi qu'on exige de la conformité entre l'original et la copie, on verrait avec dégôut les defauts dont le comedien offre l'image, si la copie était aussi désagreable que l'original » (pag. 149): e insomma « il faut tromper le spectateur par une imitation qui trompe la nature elle même » (pag. 145).

E vediamo con piacere che la sua pratica, quale la descrive Goldoni, fosse sorretta dalla sua teoria che afferma una verità « qui paraîtra peut-être paradoxale à bien de gens: c'est qu'au théatre on peut exprimer toute les passions sans les avoir jamais eprouvés par soi-même, l'amour exépté ». Dove, com'è chiaro, di paradossale non c'è che l'eccezione.

Da: *Collection des Mémoires sur l'Art Dramatique;* Quatrième livraison: Mémoires de Préville et de Dazincourt revus, corrigés, et augmentés d'une notice sur ces deux comédiens, par M. Ourry. Paris, Ponthieu et Baudouin 1823. Pag. 92 a pag. 111; da pag. 125 a pag. 127; da pag. 144 a pag. 154, e da pag. 176 a pag. 178.

Riflessioni sull'arte dell'attore

Io non dirò che colui il quale voglia dedicarsi al teatro debba giudicare le proprie possibilità fisiche ed intellettuali; poichè qual'è l'uomo, anche giunto all'età della sana ragione, che non abbia una dose più o meno forte d'amor proprio, che impedisca un sereno giudizio di sè stesso? È quasi impossibile non essere indulgenti verso sè stessi, e non attribuirsi una certa intelligenza; come di non illudersi sulle forme o su certi difetti di pronuncia con cui si è familiarizzati e che quindi non si avvertono più. Io dirò dunque che è compito del maestro che vuol formare un allievo per il teatro, di esaminare anzitutto le possibilità fisiche ed intellettuali dell'allievo stesso. Se la natura, ingrata verso di lui, l'ha privato di doti in tal modo che egli non possa mascherare interamente agli occhi dello spettatore un difetto di conformazione nelle sue forme (*), anche avesse quel tanto di talento che, sviluppato, potrebbe fare di lui un eccellente attore, bisogna che egli rinunci al teatro. Ne riceverebbe mille amarezze prima che il pubblico, dimenticato l'uomo, non vedesse in lui che il personaggio; e, in più di una circostanza, potrebbe darsi che la sua parte adattandosi ai difetti della sua persona, li facesse ancor più risaltare, compromettendo, con ciò, una rappresentazione alla quale, fino allora, si fosse prestata la più severa attenzione.

Ogni ruolo deve avere una sua particolare fisionomia. Un volto nobile e seducente, una figura ben modellata, che non sia nè troppo alta nè troppo piccola: tale deve essere la conformazione dell'allievo destinato alle prime parti di amoroso, sia nella tragedia che nella commedia. Se la sua figura è imponente, se le forme del suo corpo sono meno eleganti, il suo tipo sarà piuttosto quello del padre. Una fisionomia cupa, uno sguardo vivo e penetrante, delle forme più complesse, sono requisiti più adatti per interpretare le parti di tiranno o quelle che esigono un'apparenza esteriore che colpisca l'attenzione. Gentilezza, leggerezza, sguardo malizioso, corporatura svelta, volubilità, scioltezza in tutti i movimenti, sono qualità che possono perfettamente venire impiegate nelle parti in livrea.

Tali doti fisiche significano già molto per l'attore: ma esse sarebbero annullate e l'attore non riuscirebbe mai a piacere senza il requisito più

(*) È inteso che qui non si fa questione di quei difetti naturali che ispirano pietà per colui che ne è afflitto. Ma spesso un uomo di bel personale, ha coscie o gambe esili, ginocchi bitorzoluti, ecc.: difetti ai quali è possibile rimediare, sulla scena, con più facilità che nella vita, data la distanza dallo spettatore. - *N. d. A.*

importante: voglio dire la dizione. Per poco che la sua pronuncia sia incerta, egli farà soffrire i suoi uditori, li stancherà perchè li obbligherà ad una continua tensione per afferrare le sue parole al loro passaggio; ed allora un simile attore non potrà aspirare ad essere un giorno fra quelli che si citano come modelli nell'arte teatrale. Il fascino di una bella dizione è tale, che spesso supplisce al talento, o, per meglio dire, sa accattivarsi il pubblico al punto da distrarre la sua attenzione da altri anche gravi difetti.

Un difetto di pronuncia non è sempre attinente alla conformazione degli organi vocali. Esso deriva spesso da cattive abitudini contratte nell'infanzia; ed in questo caso, mediante un attento controllo su sè stesso, è possibile farlo sparire. La volubilità con cui parlano talvolta i bambini degenera in un borbottìo che rende il loro linguaggio confuso e poco comprensibile. Destinati o no a parlare in pubblico, è necessario farsi intendere, e, per farsi intendere, bisogna abituarsi a parlare lentamente, a distinguere i suoni, sostenere le finali, separare le parole, le sillabe, talvolta anche certe lettere che potrebbero confondersi, e produrre di conseguenza un suono falso; arrestarsi ai punti, alle virgole, e sempre dove il senso e la proprietà del linguaggio lo esigano: è questo il mezzo per rendere la pronuncia esatta e scorrevole. Questo deve essere il primo studio al quale deve applicarsi chi è destinato al teatro; soltanto seguendo questo consiglio egli riuscirà a modificare e a correggere i difetti dovuti a una cattiva abitudine.

Molti pensano che sia impossibile rimediare a certi difetti di pronuncia. Infatti, se questi derivassero veramente dalla natura, io credo che sarebbe impossibile correggerli, qualunque sforzo venisse fatto, come sarebbe impossibile cambiare certe cattive conformazioni di nascita. Ma l'esperienza mi ha confermato che spesso tali difetti sono dovuti soltanto a cattive abitudini contratte dall'infanzia, e che nessuno ha mai pensato a correggere in chi ne è affetto. Non citerò qui l'esempio di Demostene: tutti sanno ciò che la storia afferma circa le difficoltà contro cui questo oratore ebbe a lottare prima di poter essere ascoltato favorevolmente; ma fra mille esempi dei giovani nostri, citerò quello di Lekain, la cui voce sgradevolmente acuta era divenuta, a forza di lavoro e *d'imitazione*, così flessibile da poter essere modulata su qualunque tono. Citerò un'attrice che forma oggi la delizia del teatro francese, e che, quando manifestò il desiderio di debuttare, quand'ella propose in seno alla Commissione che l'esaminava una delle parti in cui desiderava comparire, parve così inadatta, a causa della sua dizione, che fu respinta

all'unanimità. Io l'avevo ascoltata con profonda attenzione, e non esitai a dichiarare che prima di sei mesi quella stessa persona al cui insuccesso si assisteva, sarebbe stata dappertutto applaudita per le ragioni contrarie a quelle che impedivano la sua ammissione a un debutto sulle scene. Debbo dire che, eccezione fatta dei difetti della sua dizione, e che io riconobbi derivanti soltanto da una cattiva abitudine contratta dall'infanzia, ella possedeva tutte le altre qualità che lasciano intravedere un vero talento.

Questa persona, per cui la riconoscenza è senza dubbio un peso, ragione che mi impedisce di nominarla, consentì a ricevere lezione da me. Come avevo pronosticato, dopo sei mesi ella debuttò e la sua voce era divenuta così graziosa, che quelli fra i miei camerati che l'avevano sentita la prima volta ch'ella si era presentata a una delle nostre assemblee particolari, dubitavano che si trattasse della stessa persona.

Che avevo fatto per correggere i difetti di tale dizione? Ciò che ho fatto in seguito per gli allievi che hanno assistito alle mie lezioni.

Guardatevi bene, dicevo loro, di forzare la vostra voce. Non bisogna ingrossarla, nè renderla troppo fina, nè tanto meno forzarla. Gridando o prendendo un tono in falsetto, oltre a non poter regolarne le inflessioni, se la vostra voce ha qualche difetto, esso risalterà più che contenendola nel giusto *tono* (*). Non datele mai altro che la portata che deve avere. Ascoltatevi scrupolosamente parlando; prendete bene i vostri tempi, le pause, affinchè possiate padroneggiare la vostra voce e variarla il più possibile, secondo il giudizio del vostro udito, al quale solo potete affidarvi al momento. Usate in conseguenza la precauzione di non passare troppo precipitosamente da una frase all'altra, non solo per poter riprender fiato comodamente, ma anche per dare al vostro uditorio il tempo di respirare: una eccessiva precipitazione, come un'eccessiva lentezza, lo stancano. Vi è nella recitazione, come nella musica, una specie di tempo e di ritmo naturale che un certo senso fa invariabilmente osservare.

Il pubblico, senza attenersi precisamente alle regole, ne conosce molto bene gli effetti; sua guida è il sentimento, che non inganna mai. Una troppa precipitazione nella dizione conduce l'attore alla monotonia, da cui gli è impossibile garantirsi. Il mezzo di evitare questo difetto è di non ricominciare la frase con lo stesso tono con cui si è finita la pre-

(*) Si comprende facilmente che tali consigli non vanno rivolti che a coloro cui una voce flebile impedisce di parlare in pubblico. — *N. d. A.*

cedente; altrimenti, per la naturale tendenza della voce a salire di tono, ci si troverebbe spesso, nel corso della recitazione, di un ottava al disopra del tono normale. Infine bisogna applicarsi ad eseguire i passaggi marcatamente e fortemente accentuati dappertutto, dove si presumerà che possano essere ben collocati. Ma non si arriva al successo che attraverso un lavoro assiduo ed instancabile.

Ciò mi conduce naturalmente a controbattere la seguente domanda che ho sentito spesso porre: *la diversità della dizione può essere un ostacolo per poter rendere la recitazione d'un altro?*

La musica mi fornisce ancora un esempio che può facilmente calzare.

Supponiamo che un baritono canti un'aria qualunque a un contralto e *viceversa;* ognuno canterà certamente la stessa aria con la propria voce, e nessuno dei due sarà tanto malaccorto da prendere a modello e copiare la voce dell'altro (ciò che non sarebbe possibile d'altronde, anche volendolo). Si copieranno la melodia, la musica, ma difficilmente il tono della voce. Così un allievo di prosa, recitando, sotto la guida d'un buon maestro, ne assimilerà le modulazioni, le inflessioni, ma non il timbro. Ciò che si pratica per il canto si può praticare, sia per il discorso ordinario, sia per una dizione declamata, purchè si abbia nella voce il giusto tono, e la flessibilità. Compito del maestro è di conservare il tono medio della voce, anche quando ha da istruire una donna. Lo scolaro deve afferrare le inflessioni, non mettersi all'unisono.

Mi resta ancora un'osservazione da fare: e cioè che l'attore deve proporzionare la sua dizione al suo fisico: egli deve misurarla secondo il grado di nobiltà che egli ha nel suo volto e nella sua figura; voglio dire che se egli è piccolo e scarno, apparirebbe basso e triviale con una recitazione semplice e naturale (io parlo qui dell'attore tragico); colui, al contrario, che ha l'aria nobile e grande, può dire con meno enfasi, senza per questo sembrare meno efficace.

Supponendo dunque che l'allievo abbia il fisico adatto alla parte cui è destinato, supponendo anche la sua voce tale che non vi sia nulla da modificare, sarà a lui necessaria ancora una memoria imperturbabile. Non l'attore dovrà parlare in lui, ma colui di cui egli rappresenta il personaggio. Ma quanto resta ancora da fare al maestro prima di poterlo far debuttare con successo! La falsa intonazione, e soprattutto la prodigalità, come l'ignoranza del valore dei gesti, sono i principali difetti che devono essere corretti in un giovane. Molti credono che basti nella declamazione abbandonarsi all'istinto, e che non vi possano essere

regole in questo campo: molti lo credono, dopo Baron; ma questo è un errore che lo studio dell'arte fa ben presto riconoscere. Se tutto ciò che è naturale fosse perfetto, senza dubbio non sarebbe necessario regolarne i movimenti; ma nell'arte lo scopo è di abbellire o di rafforzare le facoltà che si possiedono, per portarle con maggior sicurezza ai nostri fini. « Le regole dell'arte, diceva Baron, non devono rendere schiavo il genio. Esse impediscono di alzare le braccia sopra il capo; ma se la passione le fa alzare, il gesto va bene ». Questo grande attore voleva dire che il gesto, qualunque esso sia, deve essere ispirato alla natura.

Tutti conoscono le sfide fra Cicerone e Roscius. L'oratore esprimeva un pensiero per mezzo di parole, l'attore lo esprimeva immediatamente con dei gesti; l'oratore cambiava le parole, per esprimere lo stesso pensiero, l'attore cambiava i gesti e rendeva ancora il pensiero. Ecco due mezzi di esprimersi che bastano a sè, e che, riuniti, aggiungono necessariamente forza all'uno è all'altro.

Le pantomime rappresentavano intere commedie col solo gesto. Esse formavano un discorso completo che gli spettatori ascoltavano durante parecchie ore. Così la giusta inflessione data alle parole, essendo accompagnata dall'azione, aggiunge alla rappresentazione un elemento di più. Quando si chiedeva a Demostene quale fosse il più importante elemento dell'oratoria? Egli rispondeva l'azione; qual'era il secondo? l'azione ancora; il terzo? ancora l'azione: volendo far comprendere a questo modo, che senza l'azione tutti gli altri elementi che compongono l'oratoria hanno ben poco valore. Egli l'aveva troppo sperimentato per non esserne convinto. Questo oratore, il più eloquente che sia mai esistito, malgrado la forza del suo genio e il vigore della sua eloquenza, fu sempre male accolto fino a che non comprese l'arte di servirsi delle sue armi. La lezione che un attore gli diede fu come una luce improvvisa che lo illuminò e che gli dimostrò come, senza l'azione, le più belle cose non sono che un corpo senza vita, che riescono solo ad annoiare l'uditorio, invece che a riscaldarlo.

Non soltanto agli attori ed a coloro che sono obbligati a parlare in pubblico è necessario lo studio di quest'arte. Chiunque voglia leggere i buoni autori non potrà mai gustarli completamente se non conosce il valore d'una inflessione, nè quella d'un gesto. Le commedie teatrali che noi leggiamo sono come dei corpi inanimati che il lettore deve far rivivere, s'egli vuol ritrovare i tratti dei personaggi di cui gli si parla: bisogna che egli dia loro e la voce e i gesti ch'essi avrebbero nella posizione in cui gli sono rappresentati; ch'egli veda Edipo che si batte la

fronte urlando il suo dolore; ch'egli s'infiammi, come Cicerone, contro i Clodii, i Catilina. Altrimenti, ciò ch'egli legge sarà per lui ciò che sarebbe un quadro in cui i tratti più importanti fossero cancellati; mentre la sua immaginazione non riuscirebbe a ricostruirli.

Ogni uomo ha un gestire particolare, tutto suo. Questa personalità nell'espressione lo fa parlare in un modo suo proprio, la lingua che appartiene a tutti, e lo mette nella condizione di esprimersi con una specie di novità, servendosi di parole che nulla hanno di nuovo. È questo fascino di novità che ci fa prediligere quell'attore piuttosto che un altro. Date la medesima parte a due uomini diversi: l'uno ci piace, l'altro ci annoia; la ragione è che l'uno unisce al linguaggio delle parole un linguaggio d'azione chiaro, preciso, semplice, mentre l'altro non ha che gesti indecisi, falsi, o di scarso rilievo.

Per non prodigare a sproposito i propri gesti, bisogna convincersi di una verità, e cioè che non ne esistono che di tre specie: il gesto istruttivo, il gesto indicativo e il gesto affettivo. Il primo non è altro che la parodia d'un personaggio qualunque. Il gesto indicativo si accompagna con tutte le espressioni del nostro discorso: esso fissa l'attenzione degli spettatori, e supplisce spesso alla parola; è quello che, di tutti, esige maggiore intelligenza, poichè deve accordarsi col pensiero che esprimiamo. Il gesto affettivo è lo specchio dell'anima: esso serve alla natura quando vuole espandersi, ed abbandonarsi alle impressioni che riceve: esso è l'elemento vitale delle sensazioni che proviamo e che vogliamo far provare agli spettatori. Ma questo gesto sottintende mille sfumature differenti, perchè le passioni, avendo ognuna un proprio particolare linguaggio, devono, per questa ragione, diversamente accordarsi col gesto.

Per quanto una lingua sia ricca di vocaboli, di espressioni e di struttura, essa si rivela, in molte occasioni, insufficiente ad esprimere ciò che si vuole. Vi sono cose che essa non rende che in modo confuso: spesso non fa che abbozzare ciò che dovrebbe essere dipinto. Un'occhiata può esprimere più rapidamente ed efficacemente che ogni discorso. Un atteggiamento, un modo di comportarsi, ci spiegano tante cose che l'autore non ha potuto esprimere, per tema di sembrare troppo prolisso. Quante scene deliziose devono tutto all'arte ed al genio dell'attore, mentre, se non avessero che le parole, non sarebbero che abbozzi appena accennati. Il linguaggio della declamazione è fecondo, ricco ed energico. Ha espressioni che mettono in rilievo le parole. Non vi è un solo pensiero che non abbia il suo gesto corrispondente ed il suo tono; ma è necessario, fra il gesto e la parola, un accordo perfetto; l'ho già affermato.

La flessibilità dei gesti e dei toni esiste nei periodi come nei pensieri e nelle parole.

Il periodo è composto di diverse parti: vi è un tono che annuncia la prima, un altro che annuncia la seconda, un altro la terza, e finalmente ce n'è uno che avverte lo spirito e l'orecchio che sta per giungere il riposo finale e assoluto.

Come nello stile, vi sono nei gesti: armonia, numero, variazione di melodia.

Se l'attore fa un gesto falso, o ha un tono discordante, se sottolinea una caduta, lo si fischia; se egli ha continuamente le stesse inflessioni, gli stessi finali, gli stessi movimenti, l'attenzione dello spettatore è ben presto distolta: i suoi occhi abbandonano la scena.

La varietà è necessaria nella declamazione in generale, ma ancora più lo è quando si ripetono le stesse cose: il *pauvre homme* di *Tartufe*, il *sans dot*, il *qu'allait-il faire dans cette galère?* sarebbero odiosi se fossero ripetuti con le stesse intonazioni di voce e gli stessi gesti.

L'aver fatto sentire la necessità di un accordo perfetto fra gesto e pensiero, significa aver impostato le qualità essenziali, che conducono naturalmente a ciò che deve costituire l'attore.

Le passioni espresse nella tragedia sono limitate a questo genere di opere: esse sono violente o tristi. Gli eroi imprecano o si lamentano. L'amore, l'odio, l'ambizione: questi sono quasi i soli motivi dominanti nella tragedia.

Lo stesso non avviene nella commedia. Tutte le passioni le appartengono, quelle attinenti al sentimento, come quelle che non presentano che un lato comico, e spesso esse si succedono. Se l'attore non afferra le sfumature del personaggio ch'egli rappresenta con la stessa rapidità con cui la penna le ha tracciate, l'impressione che egli farà sullo spettatore sarà negativa. In questa situazione, egli deve essere sulla scena ciò che l'argilla è fra le mani dello scultore che comincia col modellare una Saffo, e che, cambiando idea a metà del suo lavoro, reimpasta la terra molle e ne fa un eroe armato dalla testa ai piedi.

Una tale diversità di caratteri esige da parte dell'attore uno spirito acuto e pronto; voglio dire quell'attitudine a compenetrarsi di ogni impressione, ed a farle provare con facilità agli altri; quella facoltà di giudicare, di primo acchito, senza l'aiuto dell'analisi e del ragionamento.

Certamente nulla è più difficile che un passaggio subitaneo da una intonazione all'altra, dalla rapidità alla lentezza, dalla gioia alla tristezza, dal furore alla moderazione; ma sono appunto queste gradazioni,

bene espresse, a denotare il vero talento. Una massima, una finezza, una facezia, risulterebbero spesso inefficaci, se non si possedesse l'arte di dare le sfumature adatte alle parole come ai pensieri. Per esempio, se quando Lisimon, nel *Glorioso,* dice:

> Perbacco!... Che incredibile miracolo avrei fatto
> rendendo ragionevole mia moglie tutt'a un tratto!

Se, io dico, l'attore non s'arresta subito abbassando la voce almeno di un'ottava, per aggiungere come riflettendo:

> Cosa che mai si è vista... e più non si vedrà;

questa facezia non farà alcuna impressione.

Le sfumature sono nel discorso ciò che il chiaro e lo scuro, adoperati secondo le regole dell'arte, della natura e del gusto, sono nella pittura.

Insieme con le qualità sopra indicate, è necessario possederne ancora una che è un vero dono di Dio, e senza la quale non vi sarà mai grande attore. Si può avere il sentimento della propria parte, e non poter esprimerlo: soltanto l'anima può dargli vita. L'azione non riuscirà vera in tutti i punti se l'attore non possiede quel fascino che soggioga, quasi contro la sua volontà, lo spettatore più distratto. Qualunque sia il tono dato alla dizione, tranquillo o veemente, c'è sempre dell'anima nella materia di cui è composto. Nel primo caso, è facile possedersi ed atteggiarsi al tono conveniente; l'altro caso, esige maggiore attenzione su sè stessi. Spesso un attore, e sopratutto l'attore tragico, crede esprimere con fuoco ciò che esprime soltanto con una veemenza fittizia. È necessario, invece, lasciar parlare la natura attraverso i propri mezzi fisici. Dovendo sostenere una parte la cui impetuosità deve farsi sentire da cima a fondo, si teme di non possedere il grado di forza che essa esige; ma non bisogna abusare della propria voce; bisogna, al contrario, risparmiarla in modo da trovarsi, per così dire, in condizioni di poter ricominciare la propria parte, subito dopo aver finito. È preferibile che lo spettatore vi trovi in principio un po' freddo, e che, animandovi a poco a poco, voi produciate su di lui, per gradazioni, un effetto tale ch'egli sia convinto che la vostra interpretazione, all'inizio, esigeva la misura che avete usata, anche se al momento avesse fatto pensare che avreste dovuto metterci più fuoco.

Un'attenzione profonda, che spesso si trascura, sopratutto quando non si ha una lunga familiarità col teatro, deve essere posta nella rigida osservanza delle forme esteriori.

Voi dovete essere l'uomo di cui rappresentate il personaggio. Benchè voi siate giovane, se dovete interpretare delle parti di padre, dovete, sulla scena, dimenticare la vostra età, e il vostro costume non deve lasciare indovinare che nascondete i vostri anni sotto una maschera differente dalla vostra.

. . . .

Ritorno sulle osservazioni già fatte circa la maniera con cui certe parti devono essere recitate. Esse non sono dirette a chi già le comprende; poichè, supponendo in chi è destinato al teatro le qualità che io desidererei egli possedesse, allora non ha bisogno di lezioni: non ha bisogno che di familiarizzarsi con il teatro; e questa familiarità non si acquista che con l'abitudine, che non s'insegna. Ma dato che non si deve escludere dal tempio consacrato a Melpomene e a Talia colui che non presenta tutte le qualità desiderate; poichè, nel numero, ve n'è più d'uno che si afferma con lo studio, e che sviluppa il suo genio attraverso un lavoro assiduo, io mi rivolgo a quelli il cui pieno sviluppo non è stato ancora raggiunto.

Non vi è che una sola maniera di interpretare un pensiero scritto; non ve n'è che una sola di ripeterlo, e non è necessario averlo creato per coglierne lo spirito esattamente come lo stesso autore. Ma fra un pensiero isolato e l'opera intera la differenza è sì grande, che spesso un primo errore ne fa commettere mille. Anche con molto spirito, con una intelligenza perfetta è possibile talvolta non riuscire a cogliere lo spirito di un personaggio.

Spesso un pensiero presenta due sensi ben diversi, e tutti e due sembrano essere nella natura di una parte; qui l'attore ha bisogno di tutta la sua sagacità, poichè lo stesso autore prova talvolta difficoltà a decidere in quale senso precisamente l'ha concepito, e per conseguenza come deve essere reso. Ma, ben penetrato del carattere del personaggio che rappresenta, l'attore si decida, e non lasci più incertezze sulla maniera di rendere tale pensiero.

La parte del giovane Orazio nella tragedia omonima presenta questa difficoltà. Rendendo con la precisione rigorosa contenuta nelle parole questo verso:

Alba vi ha nominato; io più non vi conosco,

ne seguirebbe che Orazio deve riunire due sentimenti che si contraddicono: la sensibilità e la durezza. Orazio ama teneramente Curiazio, fratello di sua moglie, e che sta per sposare sua sorella; ma dal momento

in cui apprende che Alba ha nominato questo amico per combattere per lei, mentre egli era stato scelto da Roma per la sua difesa, egli si spoglia all'istante di ogni sentimento di umanità, se, come ho detto, egli dà a quel verso l'accento feroce ch'esso presenta. La natura non passa così rapidamente da un sentimento tenero a quello d'una indifferenza a cui soltanto col tempo si può giungere.

Questo verso deve dunque essere pronunciato con un residuo di tenerezza.

. . . .

Per esprimersi come Arnolfo, bisognerebbe provare le stesse sensazioni, e non provandole, bisogna ingannare lo spettatore con un'imitazione che inganni la natura stessa: ecco l'arte dell'attore.

Il dono di piegare il proprio spirito a impressioni e sensazioni contrarie è ancora più necessario nella commedia che nella tragedia. Tutte le passioni, tutti i caratteri sono di suo dominio. Una gioia folle, le manifestazioni di un vivo dolore, uno stravagante amore, la collera di un geloso, il tono degno, la fatuità, il sentimento tenero: volta a volta giocatore, dissipatore, generoso, cattivo, mentitore, libertino, tale deve essere sulla scena l'attore comico. Quanto lavoro! Quanto studio! Quale approfondita conoscenza di tutto ciò che si svolge nella società gli è necessaria! Poichè è necessario che anche le sfumature dei diversi caratteri siano rese secondo il rango dei personaggi. Un gran signore non è cattivo, nè mentitore, nè libertino e neppure giocatore come un uomo d'una classe inferiore; l'orgoglio del suo rango trapela da tutte le sue azioni. Moralmente egli calpesta ogni buona convenzione: egli inganna suo padre, la sua amante, il suo miglior amico; e tuttavia i suoi difetti, come i suoi vizi sono mascherati, quasi suo malgrado, da quel tono che deriva dall'educazione.

Essendo spesso forzato a ripetere le stesse idee ed a servirmi delle stesse espressioni, poichè esiste un'analogia fra tutte le parti, sia tragiche che comiche, il lettore deve fare attenzione più al contenuto che alla forma con cui queste idee sono rese. Nella didattica, non è possibile variare le espressioni senza divenire oscuri; meglio quindi ripetersi, per cercare d'essere compresi.

La prima di tutte le qualità necessarie all'attore, è d'avere la figura adatta: non vi è spettacolo senza illusione. Un giovane sotto i capelli bianchi, *e viceversa*, somiglia più a una caricatura che al personaggio che si vuol rappresentare. Lo spettatore non riconosce l'inesperienza sotto i tratti segnati dall'età; non riconosce Geronte sotto quelli della

giovinezza. L'imitazione della natura può rimediare, in qualche punto, a ciò che manca per rappresentare un personaggio; ma, in generale, come è più facile aggiungersi degli anni che toglierli, è soprattutto quando si tratta di parti da giovane che bisogna avere l'apparenza della giovinezza; diciamo anche che raramente si ha un'aria grave quando non si è ancora raggiunta l'età in cui i tratti della fisionomia sono interamente formati.

Alla figura adatta, l'attore deve unire lo spirito di discussione e di analisi. Bisogna che la sua memoria abbracci d'un solo tratto tutto ciò che egli deve dire, non soltanto nel momento attuale, ma tutto ciò che dirà nella scena da recitare, allo scopo di poter regolare i suoi movimenti, il suo accento, il suo portamento, sul discorso presente come su quello che seguirà. Questo spirito di analisi e di discussione, egli non l'avrebbe, se si contentasse di sapere la sua parte soltanto; egli deve sapere, almeno in parte, anche quelle degli interlocutori coi quali si trova in scena. Quando possiede queste qualità essenziali, può debuttare con successo, se, con uno sforzo d'immaginazione, riesce a persuadersi che il teatro non è che un salone nel quale egli figura fra i personaggi che vi si trovano riuniti. Egli regoli allora il suo tono sulla gravità, o la poca importanza del soggetto di cui gli altri si intrattengono, e interpreterà bene la sua parte.

Il mondo: ecco il vero quadro che l'attore deve avere continuamente sotto gli occhi.

> Là, sur la scène, en habits différens
> Brillent prélats, ministres, conquérans.

L'uomo nella società è spesso più commediante di colui che lo è soltanto in certe ore del giorno; egli recita la parte di amoroso, di marito, di brav'uomo, di fatuo, di glorioso, meglio dell'attore rinomato per la bontà delle sue interpretazioni: egli recita secondo la natura, e sopratutto secondo il tono dell'epoca.

Molière fu il padre della buona commedia; i suoi caratteri principali saranno di tutti i tempi; ma i suoi quadri accessori hanno cambiato con le nostre usanze. Mi spiego più chiaramente. I finanzieri del secolo di Luigi XIV, i medici della stessa epoca, i cortigiani stessi, non somigliano più ai nostri. Rappresentandoli sulla scena come erano allora, si metterebbero sotto gli occhi dello spettatore degli esseri non più vivi. Si è naturalmente abituati a giudicare per confronto. Se, per esempio, l'attore che interpreta Turcaret non ne attenuasse il colore; se egli non co-

prisse con la finezza della sua interpretazione il ridicolo del personaggio che poteva mostrarsi in tutta la sua verità all'epoca in cui la commedia fu scritta, questo gustoso personaggio non apparirebbe oggi che una caricatura degenere.

Il Saggio, componendo *Turcaret*, si era abbandonato alla foga della sua fantasia, esacerbata contro una classe d'uomini di cui aveva a lamentarsi; i tipi creati erano allora senza dubbio quali l'autore li aveva dipinti. Ma essi non hanno alcuna rassomiglianza con quelli di oggi, e perciò ho affermato che, pur conservandoli intatti nell'essenza, bisogna rinfrescarli un po' alla superficie.

Non è l'oggetto in sè stesso che lo spettatore cerca nella commedia, ma semplicemente l'imitazione; e benchè si esiga la copia conforme all'originale, si vedrebbero con disgusto i difetti di cui l'attore offre l'immagine, se la copia fosse sgradevole come l'originale.

Questa osservazione vale per tutte le parti che il comico deve rappresentare e con l'azione e con le parole.

Un uomo che si presentasse ubbriaco sulla scena, sarebbe ricevuto molto male, anche interpretando una scena di ubbriachezza.

Nelle parti comiche, alcune divertono per la sola imitazione di certi caratteri ridicoli, altre per il contrasto che esiste fra il personaggio e quello che egli rappresenta. L'errore per cui un cameriere viene scambiato per un uomo di classe, non sarà veramente divertente se la figura distinta del cameriere non potrà giustificarlo; se, al contrario, niente lo giustifica, colui che l'ha commesso sarà semplicemente, agli occhi dello spettatore, un uomo che, volontariamente, si presta a una supposizione contro ogni verosimiglianza.

È vero che non sempre nella società si porta in viso il segno della classe cui si appartiene: un uomo della più alta classe può avere una faccia ambigua o ignobile, e un cameriere più avere dei tratti molto distinti. Ma sul teatro, lo ripeto, le qualità esteriori sono necessarie: se esse non fanno parte del talento, senza di esse una parte del talento viene annullata. La prevenzione la soffoca. Ricordo, a questo proposito, d'aver visto un giovane, molto protetto dal maresciallo duca di Richelieu, presentarsi al Théâtre Français. Egli aveva scelto, per il suo debutto, la parte d'Achille, nell'*Ifigenia* di Racine. Il disgraziato giovane, che non era privo di talento, ad un volto femmineo univa una statura molto al disotto della media; egli era allo stesso tempo così mingherlino, che somigliava a quelle pupattole svestite con cui giocano i bambini. Evidentemente, egli non avrebbe potuto fare una scelta più infelice per il suo debutto,

giacchè la parte era la meno adatta per lui, o per meglio dire, nella tragedia nessuna parte poteva essergli adatta.

Gli attori fecero qualche riserva al maresciallo, nei riguardi del suo protetto; ma furono costretti a lasciarlo recitare una volta, sicuri che il pubblico ne avrebbe fatto giustizia.

Sostenuto da un appoggio così potente e, bisogna riconoscerlo, da una dizione pura e dalla comprensione della sua parte, il debuttante fu ascoltato sino alla fine della sesta scena del terzo atto; ma quando egli pronunciò il verso seguente, che peraltro disse col tono esatto,

Rendez grâce au seul noeud qui retient ma colère, etc.

fu uno schiamazzo generale e furono tali risate come non ne intesi mai in vita mia. Risate che si prolungarono al punto da costringere ad abbassare il sipario: la tragedia non fu terminata.

L'esiguità della persona di Achille, vicino alla figura imponente dell'attore che rappresentava Agamennone (Larive), provocò una tale ilarità: egli sembrava un pigmeo che volesse sfidare un gigante. Il disgraziato debuttante approfittò della lezione, e fu una vera fortuna per lui. Se egli avesse persistito nel voler essere attore, malgrado il voto contrario della natura, molte interpretazioni gli avrebbero dato amarezze e delusioni. È raro che il pubblico manchi di esprimere il suo giudizio esplicitamente. Quel giovane, che era pittore e allievo di Lagrenée, riprese i suoi pennelli, e si distinse in una carriera per la quale era nato. Oggi è il primo pittore d'uno dei più grandi Sovrani d'Europa.

Ho affermato che l'attore deve avere il fisico adatto alla sua parte. S'egli deve interpretare la parte di comico nobile, deve assolutamente mettere nel suo portamento, come nella sua dizione, una netta differenza fra la maniera di rendere questa parte e quella che egli adotterebbe se ne interpretasse una d'un genere opposto, poichè l'una ci mostra la natura ingentilita dall'educazione, e l'altra ce la mostra privata di questa cultura. Nel genere nobile, l'attore ci istruisce; cerca di correggerci, dipingendoci gli smarrimenti dello spirito, le debolezze dell'animo. Nel genere opposto, l'attore eccita l'allegria, o per l'aria comica che egli presta al personaggio che rappresenta, o per il suo talento, facendoci ridere degli altri personaggi della commedia. La parte che interpreta un attore deve imprimere sul suo fisico lo spirito di questa parte.

L'invidioso deve dunque aver l'aria malcontenta e aspra; egli deve conservare questo tono in tutto ciò che dice e che fa.

Il titolato degno ha l'aria distratta, e non guarda che raramente colui al quale rivolge la parola.

Il maestrucolo ha maniere preziose e affettate.

In tutte le parti bisogna prendere le manie comuni ai personaggi che si rappresentano. Dovete interpretare quella del cameriere di un ricco impenitente? Mettete in rilievo l'effetto che può produrre su un domestico il cattivo esempio datogli dal padrone: imitate il suo tono e le sue maniere. Voi siete in scena con uno degli onesti artigiani che lavorano per lui? deve apparire dai vostri occhi e dalla vostra azione il piacere che provate nell'umiliare un inferiore che, per essere tale di fronte a voi, è costretto ad accattivarsi la vostra benevolenza, nel timore che voi possiate nuocergli presso il padrone.

Approfittate sempre con vantaggio delle risorse che vi offre spesso l'autore, di sbizzarrirvi a spese degli altri personaggi della commedia, sia parodiandoli, sia dipingendo in maniera comica i loro difetti più appariscenti; come quando Pasquin, nella commedia « *L'Homme à bonnes fortunes* », affettando il tono sufficiente del suo padrone, rivolge a Marton gli stessi discorsi rivoltile da Moncade:

Sto bene, Marton?... Addio, mia cara... Vi auguro il buon giorno.

Ma queste imitazioni devono essere rese con finezza; altrimenti, appariranno fredde ed insipide.

Quando una commedia non offre in sè stessa all'attore il modo di rivelare la sua arte, bisogna che egli lo trovi nel suo proprio genio; che è il più sicuro maestro.

. . . .

Ho citato Riccoboni; è un'occasione per parlare un po' più di lui. Pur riconoscendo la sua profonda conoscenza dell'arte della declamazione, vi è tuttavia un punto sul quale non so essere d'accordo con lui.

« L'attore, egli dice, non deve fare il minimo sforzo per trattenere le sue lagrime (in una scena patetica), se esse vengono naturalmente; esse commuovono e riscuotono l'approvazione degli spettatori ».

Lascerò al figlio l'onore di controbattere questa asserzione del padre, che è completamente contrario alla mia opinione.

« Se in un momento di intenerimento vi lasciate trasportare dal sentimento della vostra parte, il vostro cuore si troverà ad un tratto commosso, la vostra voce sarà soffocata quasi interamente; se una sola lagrima cade dai vostri occhi, degli involontari singhiozzi vi turberanno la

gola, e vi sarà impossibile pronunciare una parola senza singulti ridicoli. Se voi dovete allora passare subitamente alla più grande collera, ciò vi sarà possibile? No, senza dubbio. Voi cercherete di rimettervi da uno stato che vi toglie la facoltà di proseguire. Un freddo mortale pervaderà tutti i vostri sensi, e voi non reciterete più che macchinalmente. Che diverrà allora l'estrinsecazione di un sentimento che richiede molto più calore ed espressione che il primo? etc., etc. ».

Questa opinione di Riccoboni figlio tanto più coincide con la mia quanto l'esperienza m'ha provato ch'essa era fondata. Ho visto parecchi attori costretti ad abbandonare il genere patetico a causa di questa loro tendenza eccessiva alla commozione, ê della loro troppa facilità a versare lagrime. Si prova, senza dubbio, una vivissima emozione interpretando scene di sensibilità; ma l'arte del vero attore consiste nel conoscere perfettamente quali siano i movimenti naturali, nel separarli dagli altri, e nel mantenersi sempre padrone della propria anima, per farla, a proprio piacimento, rassomigliare a quella d'altri.

Si potrebbe, senza dubbio, dare più estensione ai principî dell'arte teatrale, ma io credo di aver detto abbastanza per colui che si dedica alla scena francese, essendo egli, così, dotato di tutte le qualità necessarie per riuscire, e dieci volumi su quest'arte divina non farebbero un attore di un uomo a cui la natura avesse rifiutato ciò ch'ella ha accordato al camaleonte: voglio dire la capacità di mostrarsi sotto ogni possibile apparenza.

G. G. Engel

(1741 - 1802)

L'Engel, filosofo e ministro evangelico, si occupò più di lettere che di filosofia e di teologia. Scrisse un romanzo e diverse commedie, ma la sua notorietà la deve sopratutto a quella *Teoria della mimica*, di cui si riportano alcuni brani. Quest'opera gli fruttò la direzione del teatro di Stato. L'Engel unì come pochi una buona preparazione teorica a una pratica effettiva sicchè il suo trattato sulla mimica si vale oltre che di una esperienza diretta intorno all'attore, di una capacità di coordinare le idee in modo sistematico, affrontando i problemi su un piano filosofico. La sua opera che contiene osservazioni acute e notevoli è tutta una polemica contro l'ignorante empirismo di molti attori. In essa sono sgonfiati parecchi luoghi comuni sull'arte dell'attore e particolarmente gli pseudo concetti della sensibilità e della naturalezza. Non avendo, però, l'Engel impostato con sufficiente chiarezza il problema *estetico* (egli si rifà ancora al concetto dell'arte come imitazione), finisce per cadere nel vizio contrario e così in una meccanizzazione del gesto e dell'espressione che è contraria all'individualità propria dell'arte.

Comunque la sua *Teoria della mimica* resta ancora un'opera fondamentale che, saputa leggere, può essere molto utile sia al critico che all'attore: ma sopratutto ai registi.

IDEE INTORNO ALLA MIMICA

Lettera prima

I motivi perch'Ella amerebbe ch'io cessassi il disegno, non ha guari partecipatole, di scrivere intorno alla mimica, non che fattomi cangiar proposta, per lo contrario mi ci hanno raffermo. A quest'annunzio le corre subito all'animo che i caparbi fanno sì come io fo; ei s'incapricciscono proprio là dond'altri vorrebbe stornarli. Nondimeno mi conforto che non m'accagioni di caparbietà, solo che avverta ciò ch'io imprendo; che non è di dettare un trattato di mimica di tutto punto, ma di arrischiare senza più, come la penna getta, alcuni singoli pensamenti, onde acquistar più certezza, ch'ei fanno in realità buona prova.

Da: *Lettere intorno alla mimica.* Ed. Giovanni Pirotta; Milano 1818. Tomo I; da pag. 1 a pag. 16.

Non mi è venuto di trovare nella Drammaturgia di quel nostro grand'uomo di Lessing verun luogo, dove, conforme le sembra, sia parlato dell'arte rappresentativa come di cosa non inchinevole al freno di saldi precetti. Ben mi sono imbattuto in uno, dove, non si attentando di pronunziare se possa darsi che venga creata codesta arte rappresentativa, esprime ad ogni modo il voto suo, che s'avesse a potere; la qual cosa leggiermente comprenderà favorirmi anzi che no.

« Abbiamo attori, dic'egli, ma non arte rappresentativa. Se gli an-
« tichi se l'ebbero, certo a' dì nostri non è più: ell'è ita perduta, e,
« a riaverla, vuolsi ricrearla da capo. Scritte in varie lingue, delle ge-
« neralità e delle vane diciture n'ho lette assai; ma di regole speciali,
« tenute in conto da tutti, proposte con chiarezza e precisione, a norma
« delle quali, ove sia il caso, distribuir lode o biasimo, a mala pena
« saprei dirne due o tre. E questo è cagione che il disputar e far ragione
« di questa materia è tutto vacillamenti e ambiguità sì veramente, che
« non è poi meraviglia se per un verso o per l'altro se ne trovi pur sem-
« pre offeso un attore, il quale non ha altro capitale che una pratica
« felice. Perchè, ove si tratta di lodi, non gli par mai di riportarne a
« misura del merito; ove di biasimo, sel reca sempre in mala parte; ol-
« trechè, gli interviene spesso di non si potere neppur chiarire se gli si
« abbia voluto dar lode o biasimo. Generalmente poi è osservazione
« fatta di lunga mano, che un artista è tanto più tenero al pungolo della
« critica quanto l'arte sua è più povera di principî certi ed evidenti ».

Or Ella vede come in tutto questo dire si scorge bensì mossa una doglianza sul male che c'è, ma n'è adombrato pure un dubbio, del non aversi a ripromettter nulla di buono chi s'appigliasse a investigare i principî di quest'arte. La qual cosa, se giovò tentare in Germania in alcun tempo mai, si è per avventura adesso che il nostro teatro incomincia a farsi vivo, e che lo stesso capo supremo della nazione si prende tanto magnanima cura di tutto che può contribuire ad avviarlo alla perfezione. Laonde gran vergogna sarebbe in che incorreremmo, se, in questo favor di circostanze, ciascheduno abile coltivatore di quell'arti che fanno mostra di sè sulla scena, non ci adoperasse quant'e' può di sue fatiche. E non abbiam noi veduto, appunto di questi giorni, salire in fama ed insignorirsi estesamente degli animi un'arte sorella? Se non che le è poi venuto meno il pubblico favore, da che non si è trovato via nè verso da costringerla sotto principî generali e sicuri, i quali altronde in tale materia è più che mai malagevole di posare, colpa di certe sue proprie e conosciute circostanze. E da ciò ben comprende come per me

si allude all'arte fisionomica, arte non guari disforme dalla mimica, come quelle che ambedue travagliansi a rammassare le espressioni cui i moti dell'anima producono visibilmente nel corpo; solo che quella si attiene ai tratti rimasti saldamente scolpiti, dai quali si argomenta di far ragione del complesso del carattere; e questa va dietro ai fugaci movimenti corporei, nunzii di certo stato passeggero dell'anima.

A fronte poi dell'allegato passo del nostro Lessing, che probabilmente è quello suggeritole travolto, posso produrne in mezzo un altro, cavato da altr'opera sua precedente, che le farà irresistibile testimonianza com'egli non solo teneva per fermo la possibilità d'un'arte mimica, ma vi aveva eziandio rivolto egli il pensiero, e già posta mano ad un primo abbozzo di quella. Nel primo volume della sua Biblioteca teatrale offre un compendio del Comédien, opera di Remond de St. Albine; e, volendo schifare il presentito carico di non avere tradotto per intero uno scritto tenuto tanto pregevole, gli rivede le bucce e lo censura per verità giustamente ed acutamente; or eccole il passo, che certo le parrà degnissimo d'osservazione.

« Tutt'il libro del Sig. Remond de St. Albine si fonda sul tacito « presupposto che le esteriori modificazioni del corpo sono naturali con« seguenze dell'interiore stato dell'anima, le quali di per sè medesime « succedono senza veruna difficoltà. Per vero dire è fuor di dubbio esser « dato ad ogni uomo esprimere comunque l'interno suo per via di se« gni, i quali feriscono i sensi altrui. Ma è vero altresì che sulle scene « non vorremmo già veder codesta espressione di pensieri e d'affetti « fatta come che sia, rozza ed imperfetta, qual sarebbe a veder da « senno in chi fosse in effettive circostanze; chè anzi la vorremmo re« cata a tale di perfezione, che non rimanesse da sperare più di così. « Al che conseguire non si giugne se non a forza di porre diligente os« servazione alle varie maniere con cui or dall'uno or dall'altro vediamo « esser fatte queste espressioni; e di poi, cogliendo di tutte il più bel « fiore, comporre una maniera generale, la quale tornerebbe tanto più « vera agli occhi dello spettatore, quanto che ognuno ci rinverrebbe « per entro alcun che di suo. A dir breve dirò che il principio del no« stro autore vuol essere al tutto capovolto; e tengo per indubitato, che, « dove l'attore sarà da tanto da contraffare tutti i segni, gl'indizi, i mo« vimenti del corpo, appresi per esperienza quali espressioni certe di af« fetti certi, ei si troverà ad aver l'anima attissima di per sè ad assumere « lo stato corrispondente all'atteggiamento, al movimento, al tono che « più s'addicono alla impressione ricevuta dai sensi. Ora lo apparare

« queste cose per una tal qual arte meccanica, tale però che posi sopra
« immutabili regole, arte della cui esistenza anco si dubita universal-
« mente, sarebbe il solo e sovrano metodo di studiar la mimica. E di
« tutto questo havvi egli nulla nell'opera del nostro autore? Nulla, o
« poco più, da che altro alla fine, frugandovi per entro quant'un vuole,
« non ci si trova che considerazioni generalissime, dove, in luogo di ac-
« conce regole, sono di belle parole vôte di idee, e piene di non so che,
« che non rileva un frullo. Perciò sarebbe pur male che i nostri ama-
« tori s'appigliassero ad un cotal libro, come a guida del loro giudi-
« zio. *Fuoco, sentimento, viscere, verità, natura,* sarebbero bei paro-
« loni che empirebbero le bocche di tutti, nè però meglio saprebbero ciò
« ch'ei si volessero dire. Quanto prima mi cadrà in taglio di dichiarare
« queste cose più largamente in una operetta che pubblicherò intorno
« alla *eloquenza del gesto,* di che per ora non mi accade altro memo-
« rare, se non che ho fatto quanto è da me, affine di accoppiare alla si-
« curezza di appararla facilità di comprenderla ».

Per amore singolarmente dell'ultime parole ho trascritto tutto questo passo. Or io la discorro così, e dico che chi si prometteva di comporre una mimica, della quale, se non messo nulla in carta, aveva per lo meno ruminata tra sè e sè la materia, non è da credere che si stesse dubbioso della possibilità della cosa; e tanto meno Lessing, di cui non fu mai costume d'esser promettitor più corrivo che non potess'esser mantenitor puntuale.

Nè mi ribatta con dire che, accintosi di poi a condurre questa promèssa operetta, appunto le insuperabili difficoltà venutegli innanzi lo debbano avere sgomentato e distolto, chè altrimenti ben ci avrebbe tenuto parola. Perch'ei ci furono di bei lavori orditi e compiuti già in sua mente, i quali si rimasero, non d'altro manchevoli che dell'opera della penna. Per entro al capo di quel sommo uomo, di cui andranno pur sempre fastose le lettere tedesche, mirabilmente convennero tante attitudini a così disparate cose, tante e sì profonde cognizioni, tanto e presso che imparziale amore a qual si fosse generazione di studii e d'indagini, che, tirato pur sempre d'una in altra idea, d'un in altro divisamento, ne venne di necessità, che e' fosse impossibilitato a colorire tutti i conceputi e incominciati disegni, e massime quelli che erano comprensivi di molteplici diramazioni, e, per un verso o per l'altro, bisognevoli di lungo ed incessante travaglio. Quindi le molte opere che di lui ci sono rimaste, alle quali manca l'ultima mano. Aggiunga che la più sciolta penna (come non era punto quella di Lessing, il quale non

iscriveva che con istento assai) non sarebbe mai stata da tanto da tener dietro a quel profluvio, ch'egli era, di pensieri.

Ma, tornando là onde ci dipartimmo, chi sa che, s'egli si pose mai a scrivere la divisata operetta, non gli si parasse dinanzi tanta roba, da ingrossare in un'opera voluminosa? Se non che, diciam pure il vero, non nelle opere voluminose, ma negli scritti di poca mole si pareva il miglior nerbo di Lessing; e ciò tra per la ragione soprallegata, e poi per un'altra che gli ridonda anch'essa a molt'onore: e questa si è quella straordinaria acutezza, dote la più principale dell'animo suo, la quale tutte l'altre reggeva, e dalla quale ei le traeva, per così dir, tutte. Questa è che gli ragunava dinanzi in ogni singola parte d'una data materia, tante e tant'altre cose, a cui la sterminata sua erudizione largiva ognora più, che, sopraffatto ei stesso, si stringeva poi sempre a que' meno copiosi obbietti, a quelle singole idee, a quelle parti d'una scienza staccate, di cui sperava venir a capo in breve. Da un campo ricco, vasto ei rifuggiva di leggieri, sbigottito dalla stessa affluenza delle cose che gli si affollavano alla mente, da svolgere e da disputare. Imperocchè svolgere principii e disputar dubbii era per l'appunto la maniera con cui usava procedere trattando ciò a che si volgeva; maniera che la penetrazione sua e la erudizione gli rendevano favorita. Per tal modo l'esuberanza della materia e il metodo di maneggiarla quasi non lasciandogli veder termine al lavoro, gl'incutevano quel sì rincrescevole timore ed insofferibile alle anime bollenti sue pari, d'avere cioè a sostarsi troppo lunga pezza confitto sur un dato obbietto.

Lettera seconda.

Ella ha dato nel segno; ed è proprio quello il motivo perchè ho stimato la critica di Lessing all'opera di St. Albine doverle riuscire *degnissima d'osservazione*. Appunto ho voluto metterle innanzi agli occhi quel passo, perch'emmi paruto la risposta che più riscontri a quant'Ella mi ha mentovato contra l'utilità del creare un'arte rappresentativa; ed inoltre, siccome ei sono pensamenti d'uomo a chi Ella porta a buon dritto sì gran riverenza, cresceranno peso alla bontà della mia causa.

I nostri attori hanno ad ogni ora in bocca la parola *sentimento*, dandosi a credere di far cose magne solo che piglino a guida il consiglio di Cahusac; invasarsi nell'animo sino all'entusiasmo la passione ch'hanno ad esprimere. Io per lo contrario so di un attore, uno solo, ma che tenne il campo su quanti calcarono le scene tedesche, il nostro Ekhoff, ch'egli

nè declamando nè atteggiandosi non si lasciava trasportare mai dalla torrente del sentimento, per tema di non istare in cervello meno del bisogno, e scapitare in espressione, verità, armonia, contegno. Il più che potrà mai un attore, abbandonatosi alla foga del sentimento, sarà di riuscire a ritrarre fedelmente la passione ispiratagli dal poeta, ed invasarsi sulla scena del teatro così come farebbe in realità sulla scena del mondo: a dir breve potrà compiutamente aggiugner natura. Ma puramente imitare, puramente aggiugner natura, non è, come le tante volte è stato detto, e come giova pur sempre ripeterlo, non è precetto buono tanto che basti ovunque si ha da imitare. In molti casi la natura giunge a tale di perfezione, cui l'arte non ha da apporre; nè questa può meglio che studiar quella con diligenza e copiarla con fedeltà. In molti, per adoperar che faccia, la natura non vi giugne mai; e in molti altri, riesce a sconci, esagera od illanguidisce più del dovere. E qui è dov'entra in campo l'arte, la quale, giovandosi delle osservazioni di che avrà fatto tesoro, ovvero dei principii che ne avrà potuto attingere, raddrizza gli sconci di natura, menoma il più, cresce il meno, e mira a cogliere la perfezione. Quante e scorrezioni e negligenze di lingua, quanti discorsi bislacchi, insipidi, gonfii, prolissi, oscuri, imbrogliati non escon di bocca a chi parla rapito dal torrente della passione, che lo stringe a dar di piglio a quale delle frasi prima gli viene alle labbra, non potendo la memoria soccorrerlo di sì preste parole migliori, più significanti, più acconcie? E il poeta scriverà perciò ogni cosa così come l'avesse udita? Nè s'ingegnerà piuttosto di recare l'espressione per tutto il suo subbietto a quel più di perfezionamento, che in natura si trova sparso partitamente soltanto, ma ciò non ostante bene spesso in sommo grado? Non porrà tutto lo studio a proporzionare ogni cosa al carattere e alla passione? Si confiderà egli che sulle scene, così come nella realità, il tono diriga esso e dichiari e temperi la parola, e che per avventura fisionomia e gesti dirigano essi, dichiarino e temperino tono e parola? Non si travaglierà per lo contrario, nella scelta delle parole, a far sì che tono, fisionomia, gesti, non che rinvenuti anzi tratto, derivino piuttosto da quelle? E non attribuiremo noi il pregio di bella verità al dramma quando dappertutto scorgeremo regnarvi corrispondenza e proprietà d'espressione? Or quello che tocca fare al poeta, tocca istessamente all'attore. Imperocchè anche presso i migliori fra loro, o nel tono della parola o nei movimenti delle membra, la natura abbandonata a sè sgarra e si smarrisce, decade o soperchia, e pur assai; il perchè appajono tanti vacui e decrescenze e lievi dissonanze, cose tutte che l'artista, se a buon

diritto ambisce l'onore di questo nome, debb'egli recarsi a cuore di riempire, togliere, armonizzare. Ogni maniera d'opere dell'arte dee apparire come fosse opera di natura perfettissima, cui essa potrebbe una volta o l'altra, per entro a milioni di casi possibili, effettivamente trar fuori tal quale, ma che verosimilmente non farà così di leggieri. Parole, tono, movimento siano tra loro in bella armonia, e da per tutto lo siano colle passioni, colla situazione, col carattere, che allora si otterrà il sommo della verità, donde conseguiterà il sommo della illusione.

Ma se tu mi condanni a muovermi compassato, tutto arte e tutto regole, Ella mi dice, darò di necessità nel freddo, nel secco, nello stentato. Ben inteso, questo è vero: ma, com'Ella lo piglia, non è nè vero nè ben inteso.

Sino a che il principiante, nell'esercizio d'un'arte, è costretto ad affisare colla mente le regole ad ogni stante, e pensare anzi di metter piede innanzi piede, e paventar sempre di non metterlo in fallo, certo ei non può altro che camminar male, e anco peggio che non farebbe se addirittura si abbandonasse alla sola guida d'una felice disposizione naturale. E dirò di più, che la desiderata scioltezza dello eseguire spunterà più tardi in chi s'attiene alla pratica metodica dei precetti, che non in chi allo impensato suggerimento della natura. Ma, spuntata una volta in quello, crescerà di poi rigogliosa a tutta la sua pienezza; da che le buone regole, di cui uno si sia fatto cibo per istudio pertinace, convertonsi alla fine in idee di sensazione, le quali sempre all'uopo occorrono celerissimamente. E così è che a lungo andare l'anima, non provando più oltre il bisogno di prestar attenzione alle regole, non distrae punto di sue forze, e la pratica riesce per conseguente eguale, pronta, animata quanto quella dell'allievo della semplice natura. Ma che dico? La pratica, formata dai precetti della scienza, avrà inoltre il pregio di più sicurezza, di più effetto, di maggiore attitudine a trarsi d'impaccio nelle scabrosità. Taluno di fine orecchio e di salda memoria per la musica, come gli sia entrata nel capo una melodia, non penerà molto a tracciarla sul gravicembalo, senza pure conoscere nè una nota musicale, nè veruna regola di portamento di mani, e solo ponendo giù le dita così come natura e comodità lo spingono. E con codesta sua dote naturale tanto si aiterà da sonare con certa disinvoltura, e spiccare più presto di colui che piglia le mosse dalle regole di Bach ed incomincia a legger le note e a collocar le dita; perciocchè a questi è mestieri fermarsi e considerar tutto a parte a parte, ogni nota dov'è situata, se in riga o in ispazio, o quanti tagli porta, le chiavi di basso e di soprano ad

un tratto, il giusto valor d'ogni nota, la compensazione delle une verso le altre, e finalmente quali dita e non altre siano da metter giù secondo le regole. È una lungaggine che non finisce mai, ed ei non va innanzi che a malo stento, a forza di studio pertinace, in mezzo agli intoppi, alla noja, e strimpellando un pezzo; se non che tempo giugne a cui agognava sì forte e che non fallirà mai di toccare compiutamente, ponendovi costanza e diligenza; laonde alla fine lo scolaro dell'arte diventa tutto ciò che per lui si può e ch'altri non può mai, diventa maestro, tale cioè da eseguire, per poco che sullo strumento siano eseguibili, le più intralciate scabrosità, e ciò con quella facilità, precisione e sicurezza a cui non è mai per aggiugnere il favorito della semplice natura. Come in questo, la cosa va egualmente nello apprendimento di tutte le altre arti. E perchè crederemmo noi che la sola mimica, ove la innalzassimo ad esser arte daddovero, sol essa facesse eccezione a tutte?

Ma sia pure che l'attore e tutti gli artisti disegnatori possano a loro grado rinunziare allo apparare precetti scientifici; sia pure che, a forza di pratica suggerita soltanto dagli oscuri dettami del sentimento, suppliscano più che al bisogno, sarà pur sempre vero che la teoria d'un'arte così fatta, teoria che s'aggira nello indagare l'uomo, presa anche di per sè, e non avuto riguardo all'utile che può prestare all'artista, debba essere desiderevole e pregevolissimo obbietto al giudizio di ogni assennata persona. L'uomo morale sarebbe per avventura meno prezzabile dall'osservatore che non fu il polipo da Trembley e il pidocchio delle foglie da Bonnet? Della natura dell'anima non sappiam nulla noi, tranne il poco che raccogliamo spiandone gli effetti; or non è dubbio che, se ci mettessimo a spiare più sagacemente che non si è fatto finora questa ragione fenomeni, quali sono le multiformi espressioni delle idee e delle passioni per mezzo di movimenti corporei, alcuna cosa perverremmo a sapere di più che non sappiamo. E, da che quest'anima non ci è dato vederla nuda con gli occhi nostri, è prezzo dell'opera scrutinare i moti e atteggiamenti da essa prodotti, come quelli che sono quasi uno specchio e quasi finissimo velo da' cui ondeggiamenti, sottovi riposta, trapela lievemente e di sè fa copia all'osservatore.

Giovanni Mauduit Larive

(1749 - 1827)

Non è mai troppo facile farsi un'idea dell'arte dei vecchi attori, e spesso anche i loro metodi sono difficili a ricostruirsi dagli scritti loro o da quelli dei critici loro contemporanei. È il caso del Larive, su cui le critiche sincrone sono piuttosto contraddittorie.

Certo a quel tempo la *maniera inglese* doveva aver influito già sul teatro francese. Il Vaublanc, nelle sue *Memorie*, ci dà una critica molto gustosa della maniera di recitare di quella sbranamaschi, di quella Messalina del teatro che fu M.lle Rancourt: « La première fois que je vis M.lle Rancourt je crus que sa manière de déclamer était une mauvaise plaisanterie, qu'elle avait parié de faire les gestes extraordinaires que m'étonnaient. En effet, quelle fut ma surprise de la voir, dans la sublime imprecation de Corneille contre Rome, en disant ces vers:

Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie

tendre à sa droite une main, tendre l'autre à sa gauche et les unir ensemble par un mouvement singulier qui semblait unir l'Orient à l'Occident. Et cet autre vers:

Et de ses propres mains déchirer les entrailles

elle portait ses mains sur son ventre et lui imprimait un mouvement d'autant plus désagrèable qu'il était alors d'un grosseur un peu démesuré ».

Tutto in omaggio alla *verità*. Così « ...Larive imagina très malheureusement qu'il devait représenter avec la plus grande vérité les souffrances corporelles de ce malheureux prence; qu'il fallait donc se troûver sur la scène en poussant des cris douloureux, accompagnés de gestes et de mouvements plus douloureux encore. Ce n'était qu'une pantomime désagrèable et plus d'une personne en fut indignée ».

Questo è il risultato che possiamo facilmente immaginare leggendo, del Larive, il *Cours de declamation* e les *Reflexions sur l'art théatral* dove l'autore sostiene recitazione a base di sensibilità e sentimento.

E tuttavia bisogna credere, con altri scrittori, e col Fournel (« Curiosités théatrales », Paris, 1858, pag. 23) che Larive, nonostante la sua dubbia teoria e nonostante le esagerazioni che gli rimprovera il Vaublanc, fosse piuttosto freddo e « bien éloigné d'avoir les *entrailles de Brizard* ». E ce ne dà conferma una delle poche pagine brillanti di quel verboso e prolisso romanziere e storico che fu Jean Baptiste Joseph, Innocent, Philadelphe

---

Da: *Réflexions sur l'Art Théatral* - A Paris, Chez Rondonneau, au Dépôt des Lois, Place du Carousel - An IX - Da pag. 9 a pag. 13.

Regnault-Warin che, come è stato detto, (Henri d'Almeras) dopo aver portato tanti bei nomi « ne devait en laisser aucun ».

« Quant à *Monsieur* Larive (car la dignité connue du personnage avait attaché ce titre à son nom) il était beau, mais froid; imposant mais sévèu; majestrieux, mais monotone; intelligent, mais insensible. Son gènie, plus epique que tragique, tel que ces lampes qui brûlent sur les tombeaux, jetait une lueur pâle et uniforme; son talent, qu'on ne contestait pas, était tout mecanique, et tout son feu, assujecté à des ressorts assez savamment combinés, réveillait l'idée de ces automates fameux auquels Vaucanson, en leur imprimant des mouvements musculaires a fait *simuler* la vie, auxquels il n'a peu donner une âme. Une âme c'est ce qui brulait dans Mouvel, c'est ce qui était gelé dans Larive... On disait de Mouvel que c'était *une âme sans corps, et* de Larive que c'était *un corps sans âme.* Par conséquent, ajoutait Champfort, si vous voulez avoir un acteur parfait, *il faut obliger Larive à avaler Mouvel* ».

Non mi dilungherò sulle qualità necessarie a quelli che si dedicano al teatro: sarebbero necessarie tutte, le fisiche e le morali; ma la natura, avara dei suoi doni, non li prodiga a un solo individuo: colui a cui la natura non ha dato alcun difetto che l'arte non possa correggere, che unisce a una grande sensibilità un gusto deciso per il teatro, può, con molto coraggio e molta costanza, slanciarsi in questa carriera spinosa, e deve stimarsi felice se giunge a coglìervi qualche fiore. È necessario, per raggiungere la perfezione, avere un temperamento forte, duttile e sensibile, che possa identificarsi con l'anima dell'attore, e confondersi talmente coi differenti sentimenti ch'egli vuole esprimere, che tutto in esso sia armoniosamente fuso. La voce deve armonizzare perfettamente con l'espressione e col gesto, che deve sempre precedere l'azione. Colui che è abbastanza fortunato per essere perfettamente d'accordo con sè stesso, e di cui tutto l'insieme contribuisce egualmente a ciò ch'egli vuole esprimere, sarà un grande attore; ma pochi riuniscono queste rare qualità; molti non hanno calore che nella testa, altri nel petto; altri infine, che non sentono niente, hanno solo un calore fittizio, che può ingannare qualche volta il pubblico, ma mai conquistarlo.

Ogni attore che si senta imbarazzato nei movimenti è male impostato; chi lo è nella voce, non è naturale: chi è perfettamente armonizzato, si atteggia sempre in maniera nobile e facile.

L'arte può supplire qualche volta a ciò che manca, ma non può eguagliare la natura.

L'arte d'essere veramente efficace dipende solo dalle emozioni dell'animo; è un talento d'ispirazione che spesso si dà e si riceve tra gli

attori e gli spettatori, e che esige una sensibilità squisita, senza la quale è impossibile raggiungere la perfezione. È necessario infine, attraverso una grande mobilità, cercare di compenetrarsi di tutti i caratteri, al punto da dimenticare sè stessi, di trasportare la propria anima in quella dei personaggi che si rappresentano, e di confonderla al punto di non poter ritrovarsi che dopo essersi spogliati del loro costume. Colui che è abbastanza dotato per giungere a questa perfezione, non ha bisogno di corpo nè di viso; l'anima nobilita tutto; ha il privilegio esclusivo di attirare a sè tutti i cuori, di trascinarli, di soggiogarli, e di far credere e vedere ciò che vuole. Spesso al calore degli applausi l'anima dell'attore s'esalta, e ha degli slanci felici, che lo studio più profondo non avrebbe mai suggerito all'attore; spesso ancora egli riceve e comunica a coloro che sono in scena con lui impressioni diverse. Se i personaggi che l'attorniano sono veri nella loro dizione e nella loro intonazione, l'attore bene ispirato e lanciato diventa sublime, ed egli prova allora le stesse sensazioni che egli comunica all'animo degli spettatori: nel caso contrario, la verità vien meno, e l'arte solo la sostituisce.

Io penso dunque che sia impossibile dipingere ed esprimere tutti i begli effetti del dramma con intonazioni calcolate. Si può stupire il pubblico, si può anche scuoterlo senza intenerirlo: le vere emozioni che fanno scorrere quelle lacrime deliziose che ci riconducono a teneri ricordi, non hanno quel colore oscuro che esplode a mezzo di convulsioni spaventose, e che negli spettatori suscita solamente orrore. Se non dipende sempre da sè stesso l'essere vero e sensibile, dipende da sè stesso, almeno l'essere corretto nelle espressioni e nei movimenti.

È più facile a qualche attore sentire e dipingere lo spavento che ispirarlo; sono necessarie un'audacia e un'energia considerevoli per avere il diritto d'imporsi agli spettatori. Colui che pensa di poter eccitare la sua sensibilità con degli sforzi non riuscirà mai: quando il cuore parla, il petto, la testa e tutte le fibre dell'organismo gli sono subordinate, e gli forniscono i mezzi necessari per manifestarsi; ma quando la testa vuol prendere il posto del cuore, sol riesce a comprimerlo e a soffocarlo.

Sarebbe difficile esprimere il « non so che » il quale forma le disposizioni del pubblico. Due o tremila persone partite dal centro e dalla periferia d'una città, si riuniscono senza conoscersi, alla stessa ora, nello stesso locale. La commedia incomincia, e lo stesso pubblico prende la stessa disposizione, la comunica o la riceve dagli attori: se essi sono abbastanza bene ispirati per cattivarselo, il pubblico si infervora

da indifferente che era; se essi non lo sono, il pubblico, fattosi distratto, comunica questa stessa distrazione agli attori, e la rappresentazione non ha successo. Io penso anche che l'ora del pranzo è troppo vicina a quella degli spettacoli. Non è alzandosi da tavola che si può facilmente compenetrarsi di ogni situazione drammatica: alla fine dei pasti si è più disposti all'allegria che alla tristezza. Credo che oggi il dramma guadagnerebbe molto se non vi fossero intervalli e se si cominciasse un'ora più tardi. Una parte del pubblico, che non entra che fra il primo e il secondo atto, avrebbe il tempo d'arrivare per l'inizio; sarebbe più soddisfatto, e gli attori non sarebbero più disturbati dal rumore di coloro che entrano durante la rappresentazione. Una delle cause che più nuocciono all'insieme delle rappresentazioni è dovuta al poco scrupolo di qualche attore di rinchiudersi severamente nel carattere della sua parte. È impossibile all'attore di apparire quello che egli deve essere, se coloro che lo circondano osano uscire dal carattere dato al loro personaggio; il minimo controsenso a questo riguardo distrugge l'insieme e fa perdere interamente allo spettatore l'incanto dell'illusione, mediante la quale l'anima prova quelle vere emozioni che sole fanno amare il dramma.

Antonio Morrocchesi

(1768 - 1838)

Affidato per l'educazione ai Padri Scolopi in Firenze, seguì tuttavia la sua passione per il teatro ove conseguì « collo studio in ispecie delle tragedie di Alfieri, fama di attore insuperato e insuperabile ». (Rasi: *Comici italiani*, vol. II, pag. 162).

Il Morrocchesi cominciò col recitare in pubblico nel teatro di Borgognissanti a Firenze, rappresentandovi, primo in Italia, e sotto il nome di Alessio Zuccagnini, l'*Amleto* di Shakespeare. Per vario tempo fu nelle compagnie di Luigi Del Buono, Luigi Rossi, Vernier, Asprucci e Prepiani; più frequentemente, fu capocomico egli stesso.

Professore di declamazione e d'arte teatrale nell'Accademia di belle arti a Firenze (1811) vi stampò (1832) un corso di lezioni, integrate da uno studio dei *gesti*.

Lasciò inoltre un enorme volume di ricordi, di cui furono pubblicati estratti nella *Nazione* (Bemporad, Firenze 1896) a cura di Jarro. Scrisse anche alcune opere teatrali, edite nel 1822 in 4 volumi dal Ciardetti di Firenze.

Se uno zotico lappone di sessant'anni vestito galantemente volesse affettare fra noi il far d'un damerino francese, dimmi o lettore, potresti in faccia a tanta stravaganza non nausearti, o per lo manco non riderne a più potere? Simile appunto a così fatto mescuglio giudicare, o comici sedicenti, dovete l'indole propria, la quale inclinata costantemente a sorprendere gl'idioti anzichè a persuadere i capaci, fa sì che poniate in opra di mano in mano tutto ciò che il capriccio vi detta e non mai quello che richiederebbero la verità e la ragione. Non v'ha dubbio che il genio, affinchè l'arte più dilettevole comparisca, permette all'attore drammatico sulla rozza natura qualche licenza giudiziosa, però per non confondere tumultuariamente la parietaria colla menta, la mortella coi pugnitopi, ed il dittamo coll'ortica; l'attore che si prefiggesse con variate tinte d'abbellire un carattere, il quale di sua natura deve essere

---

Da: *L'arte teatrale estratta e modellata sulla poetica d'Orazio*. Opera di ANTONIO MORROCCHESI Professore nell'I. R. Accademia di Belle Arti di Firenze. In *Mentore Teatrale*: Repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli Artisti melo-drammatici e per chiunque abbia ingerenza o interesse in affari teatrali; del Conte F. Colonnello AVVENTI ferrarese: Tipi Negri alla Pace 1845; pag. 348 a 363.

d'un solo colore, imbastirebbe per così dire delle toppe bianche, rosse e nere sopra un manto di bell'azzurro, e farebbe in conseguenza ridicola diventare una cosa semplice e naturale in sè stessa. L'immagine del bello ideale suol talvolta ingannare i recitanti non esperti, ond'è che a rintracciarla il più delle volte sen vanno fuori della dritta via. Chi troppo naturale vuol farsi, diventa languido; nauseante, chi troppo manierato, ampolloso chi troppo grande. Questi che per evitare ogni pericolo nulla azzarda va radendo meschinamente il terreno; quelli che per variare la propria recitazione azzarda di troppo, incorre nelle mostruosità di quell'artista che dipingeva quadrupedi in aria e volatili in mare. In simili incontri, chi non lo sa? il desiderio di scansare un mal piccolo, deviandoci dal buon sentiero ci fa ingolfare in un pelago maggiore, e precisamente in quello che dalla verità, e dall'arte sensibilmente ci allontana. A chi spoglio di quel cieco amor proprio che pur troppo fa il nero apparir bianco, seppe con le sue forze misurare il valore della impresa cui stava a fronte, non mancò mai nè ordine, nè risorsa. Il valore però dell'ordine nel caso nostro consiste: primo, nel lasciarci o artista drammatico intravedere senz'ombra d'equivoco al solo tuo comparir sulla scena di qual carattere ne vieni apportatore. Secondo, che uno e semplice sia dal principio alla fine un tal carattere, non abbandonando mai per avidità d'applauso le tracce di quel vero modello che ti sarai giudiziosamente prefisso di seguire. L'uso per l'effetto utilissimo di cose nuove nelle attitudini non meno che nel modo di porgere, esige molta cautela; imperocchè la natura e l'arte, le quali allorquando vanno d'accordo hanno immancabilmente dei successi felici in tutto il vasto regno dello scibile umano, sono nel caso nostro costantemente in pericolo di mescersi colla caricatura che loro sta sempre, come insidiandole al fianco. Sarete, io ve ne accerto, riguardati dallo spettatore assennato, siccome abili attori ed innovatori al tempo stesso, allorchè i mezzi del bel recitare già nati mercè la cura industriosa che avrete in ben collocarli, comparir li farete nuovi. Ma se il genio occulto vi ispirasse un qualche ragionato artifizio nuovo veramente in pro della vostra gloria privata o dell'arte in generale, affinchè plausibile riesca e tale risulti, procurate che la verità s'abbia in esso la parte maggiore: a tali condizioni sono le oneste licenze, siccome poi anzi dicemmo approvate, non che permesse da noi. Il punto sta che per i non lusinghieri applausi di quei goffi ascoltatori che infettano le così dette platee, non giungiate a confondere il vero bello coll'apparente. Fra molte persone che stanno ad ascoltarvi pochissime hanno capacità, e criterio da giudicare. Sono queste espressioni

ingrate sì ma vere e che fan ribollire violentemente il sangue contro certi bizzarri attori, di ciascuno dei quali si può dire con un egregio poeta dei nostri tempi

Che dispensa al velen d'ambrosia il vanto
E d'ambrosia l'umor cangia il veleno.

L'immaginar cose nuove e buone stabilì sempre una virtù in pro di quel genio felice che n'ebbe il vanto. Siccome pressochè tutta la superficie del globo in meno di un secolo nelle campagne si rinnova per la coltivazione, nelle città per gli edifizj, per le leggi, pei costumi e pel genere umano, qual meraviglia se invecchiando parimenti le regole d'un'arte siccome la nostra s'introducesse per essa un nuovo rigoroso sistema? Provenga egli dalle sorgenti inesauribili della natura ed avrà sempre pregio e lode. Frattanto come recitare la commedia Goldoniana, si debba, ce lo insegnano giornalmente tutti gl'individui della società, mentre ognuno di essi può essere un buon modello per quel comico, che di mano in mano sa scegliere il più conveniente al suo bisogno. Per giungere però a toccare il vero punto, converrà coll'arte siccome nelle lezioni si è detto, ingentilire la natura sempre rozza nel caso nostro. Certo che se imitare dovessi tu una persona del volgo non sceglieresti, un'immagine la più sozza. Elleno non sempre vistosamente distinte o per qualche ridicolo idiotismo, o per qualche attitudine sconcia, o per una, infine di quelle zotiche maniere, che ce le fa con cautela evitare. Le disagradevoli immagini, o ricordanze contristano di troppo le anime gentili delle quali soltanto, e non d'altre, dovrebbe costantemente popolarsi il teatro; che perciò rappresentar volendo un avaro, non sceglierai per tua guida un sordido nauseante, non un carnefice per un uomo rigido, non una cortigiana sfacciata per una spiritosa bizzarra. Nel caso che a tempo e luogo tu debba prendere di costoro il personaggio, fa che s'abbiano pronunzia di buona esplicazione e di locuzione al tempo stesso, purchè l'autore non n'avesse loro in particolare un'imitativa assegnata.

Non già con tragica intonazione si deve recitare alcun periodo del così detto dramma flebile; seppure tali componimenti anfibi, dal pessimo gusto mal collocati tra 'l sublime della tragedia, ed il familiare della commedia, non fosse meglio eliminarli del tutto.

La tragedia scritta per quanto sa l'autore con stile sublime, vuolsi con metodo conforme rappresentare. La sublimità di tal recitazione però non consiste già nel passeggiare a tratti di molla; nel pronunziar gonfiamente le parole; ed a forza d'enfasi spesse, e risentite far risul-

tare dalle medesime un suono trattante, e snaturato; nel salutar quasi di continuo l'aria con le mani, o nel gettarle là sgraziatamente, e furiosamente siccome quegli che da sè lontano scaglia qualche cosa spregevole; nel dare dall'alto in basso al compagno interlocutore delle occhiate da sgherro; nel tener spesse fiate le braccia annodate sul petto come il facchino che se ne sta ozioso; nel far delle boccacce spaventevoli; nell'urlar continuo con intonazioni variate a capriccio; nello scagliarsi, agitarsi, contorcersi ad oggetto di trar con maggior forza le parole dal petto, per la qual cosa certi attori moderni fanno propriamente stomacare. Compostezza di vita invece ma senza affettazione; passeggio, regolato più dalla civiltà e dalla momentanea circostanza, che dall'arte; gesto coerente alle parole, elegante, sciolto, vibrato, ma con parsimonia; articolazione, e sillabazione bene esplicata; pronunziazione vigorosa, nobile, nitida, lenta, ma non strisciata; fisonomia protea, ma regolata dalla ragione; intonazione di petto; pause misurate ed opportune; anima di vigore costante; anima di gran sentimento al punto di dover risolvere negli altrui cuori omai commossi, quell'affetto che sentite, o fingete di sentire in voi stessi; intera padronanza della parte; piena cognizione del fatto in azione, e del personaggio che rappresentate; vestiario analogo al costume e volontà deliberata a persuadere i pochi, anzichè a sorprendere i molti: questo è quanto esige la severa Melpomene da un vero tragico attore. Gli aiuti onde acquistare siffatte prerogative li abbiamo già indicati nelle lezioni, ove ciascuno comodamente può rinvenirli.

Sebbene il modo di porgere debba esser sempre nobile, e sostenuto nella tragedia, pur null'ostante ha le sue gradazioni, e come suol dirsi i suoi alti e bassi così per modo d'esempio; un confidente d'un gran personaggio reciterà con minor sostenutezza e nobiltà del suo padrone, e questi d'un re. Il grande, ed il re stesso si mostreranno meno gonfi del rispettivo lor grado col confidente ad aures, che con altro ministro, o cortigiano; insomma quanto più la persona con cui si tratterranno sarà lor cara, tanto meno se ne staranno in sussiego. Serva tale esempio per ogn'altro dell'istesso genere. Se poi l'autore da una di quelle molte disgrazie che affliggono l'umanità tali personaggi fingesse colpiti, sia allora dimesso il loro parlare. Sarebbe in vero una mostruosità senza pari, se Filottete egro e mendico recitasse colle istesse intonazioni del sano ed opulente Ulisse, quantunque non meno di lui tragediabile, ed eroico personaggio. Le miserie, a chi non è noto? eguagliano gli uomini illustri ai più comuni; imperocchè nello stato d'avvilimento, rientrando facilmente in sè medesimi, arrivano a conoscere che le distinzioni della

cieca fortuna sono in natura, prette ingiustizie. Edippo adunque veggente, e sul soglio di Tebe sia una cosa; Edippo cieco ed errante per le foreste, sia un'altra totalmente diversa. Se per caso il poeta o per incuria, o per imperizia, niuna distinzione avesse fatta in questi due casi diversi, ti converrà o artista drammatico rendere col mezzo efficace dell'intonazione generica, meno vistoso il difetto accennato. Se tu come n'hai l'obbligo a vantaggio del proprio buon nome desideri di persuadere l'uditore assennato, studiati il più che per te si potrà, di fare all'occorrenza che le tue collere, ed i tuoi lamenti gli discendano nel cuore. Il dire a senso perfettamente, e perfettamente secondare colle attitudini le parole non è per un artista drammatico pregio bastante: ci vuol di più quell'incanto dolce e seduttore, che in mille affetti il cuore dell'ascoltante a suo piacere trasporta. Nè lusingarti di poter acquistare siffatta prerogativa col solo aiuto dell'arte; è la natura che la dispensa la dirozzata natura. Se vuoi che gli altri piangano, piangi prima tu stesso, ed abbi l'avvertenza d'annunziare lo sgorgo delle vicine tue lacrime coi parlanti moti del viso: vuolsi pur dai medesimi ritrar vantaggio in pro tuo, e dalla magica illusione teatrale: ajuta all'uopo pertanto le meste voci coll'afflizione del volto, le minacciose coll'irato, le scherzevoli col giocondo, le austere col grave. Fa che i movimenti, e le intonazioni di quel soggetto che rappresenti, siano pienamente concordi colle espressioni che il poeta ti pose in bocca. Per renderti al possesso delle cognizioni che in proposito ti son necessarie sull'uomo esamina meco minutamente l'indole, ed i costumi d'ogni età. Incominciando dal fanciullo sebben non ti possa occorrere giammai d'imitarne gli atti e le maniere puerili, piacemi di farti osservare che non tosto egli ha appreso in qualche modo ad esprimersi, desidera di scherzar coi suoi eguali: a caso agisce, or si sdegna, or si placa, or piange, or ride, or vuole, or non vuole, e sempre a caso e ad ogni istante si muta. Se per avventura te ne capita alcuno da dirozzare nell'arte, non insegnarli nè attitudini, nè espressioni maschili: imperocchè col farli perdere la bella semplicità dell'età sua piacevole gli togli i mezzi di dilettar sulle scene; e poichè in una persona adulta desterebbero rabbia le puerilità, nauseano in un fanciullo le azioni virili. Tutte le cose al suo posto; e l'ordine principal molla d'ogni umana operazione sarà il carro del tuo trionfo. L'età della incuria, o spensierataggine, che altri la chiami (che è quanto dire dai sette ai quattordici anni in circa) vien dal poeta rare volte con interessamento posta in azione; imperocchè essendo anche sgarbata non potrebbe che danneggiare al dramma a cui appartenesse, ond'è che non ne fac-

ciamo parola. L'adulto giovane tosto che trovasi abbandonato a sè stesso, qual cavallo sfrenato da un luogo all'altro senza ragione sen corre, e dove alle sue impetuose passioni trova pascolo inconsideratamente si ferma: è docile siccome la cera alle cattive impressioni, insofferente coi riprensori, prodigo con gli adulatori, altero coi sottoposti, amante dei cavalli, dei cani, della caccia e d'ogni altro campestre, e cittadinesco divertimento: bramoso eccessivamente di tutto e pronto ad abbandonare quel che poc'anzi bramava: di ciò che giova, tardo conoscitore, ardito temerario, prosuntuoso... oh quali favorevoli modelli non meno per gli autori che per gli attori, offre l'età delle passioni! Bene studiata, resa e rappresentata piacerà infinitamente, purchè i suoi difetti maggiori si accennino, e non si dipingano, attenendosi alla legge dell'antico proverbio « che tutti gli eccessi sono viziosi ». L'età virile bramosa de' suoi comodi, d'onori e d'amici siccome la più esente dai difetti, è anche la più difficile a rappresentarsi; ed invero tutto ciò che s'accosti alla moderazione, ha pochi buoni imitatori. Vuoi tu nella scelta dei modelli da seguirsi in recitazione esser sicuro di non ingannarti? evita tutti quelli che facilmente imitare potresti, e l'intento è ottenuto. La natura ognora gelosa delle sue infinite bellezze va di tratto in tratto dispensandone alcune, ma con gran parsimonia; ond'è che per giungere ad imitar quel tale che fu da lei favorito, convien farsi abili al pari di esso.

Il vecchio per lo più smanioso di acquistare, di conservare ciò che acquistò, querulo, tardo a concepire speranze non meno che a disperare, neghittoso, difficile, avidamente amico della vita, esaltatore dei tempi di sua giovinezza, censore, e riprensore rigido di quanti egli avanza in età, facile è ad imitarsi per la ragione che tali sono tutte le cose difettose, o caricate.

Quegli pertanto, che con esattezza apprese qual sia il dovere di cittadino, d'amico, di suddito; con quai diversi gradi d'affetto si debba amare un padre, una fanciulla virtuosa, una moglie, un figlio, un fratello, un ospite: in che consista la civiltà, la decenza; in che l'incarico di capitano, di giudice o di senatore, quegli a ciascun carattere saprà appropriare tutte le parti che gli convengono. Dei costumi adunque, e dell'umana vita si proponga l'esempio, e quindi le fide al vero variabili maniere n'estragga l'artista imitatore. Spesso di giuste e semplici intonazioni ornata soltanto, sol nel costume esatta, sol nella pronunzia, e nei gesti la recitazione ancorchè priva d'ogni altro abbellimento di cui l'arte è maestra produce più diletto e più contento trattiene l'uditore, che non le artifiziose variazioni di voci affettate, forzate e accompa-

gnate da arzigogoli gestuali bizzarri, che piacer non possono se non alle teste frivole, l'opinione delle quali è un fuoco fatuo che nasce, e muore o non curato o non visto. Se un vero artista esser vuoi, sprezzale, e cerca d'evitarle. O commuove, o diletta l'artista drammatico. Allorchè di commuovere pretende siano brevi le sue attitudini ed intonazioni dolorose: incominciale con modesta naturalezza, con ragionata gradazione aumentale, e dà loro la stretta con tutta l'espansione possibile d'anima quando meno se l'aspetta l'uditore. Se poi di dilettare hai l'impegno fa che al vero sia simile tutto ciò che fingi. Non abusarti però di quei mezzi graziosi che l'arte doviziosamente ne somministra: facendone un uso moderato, risulteranno aggradevoli all'uditore, il quale del pianto soverchio, e del soverchio riso stancandosi di leggieri, con altrettanta facilità la nausea d'un affetto troppo spinto traboccare dal seno si lascia, siccome appunto avviene d'un vaso pienissimo dell'umor suo ridondante. L'attore abile veramente, se non vuol essere disapprovato dall'età saggia, non deve soltanto dilettare; nè d'altronde far piangere di troppo se non vuol tediare la gioventù. Colui che all'uopo saprà giudiziosamente alternare il tenero col dilettevole senza tradir l'intenzione dell'autore e sè stesso, avrà colto nel segno. Immobile spazioso ed appeso al tempio della verità, egli è codesto segno omogeneo, facile a prendersi di mira da colui che alla luce degli occhi unisce quella della mente.

Non v'ha dubbio che per la mancanza dell'enunciata seconda luce, veggiamo spessissimo sulle scene commetter degli errori imperdonabili ed altri ve se ne commettono egualmente, ai quali non devesi negare il perdono; e precisamente a quelli che provengono dal buon desiderio di far molto e bene. In quanto a questo, il torto dell'attore consiste nell'insussistenza della massima, poichè non meno per le arti che per le scienze il presto e bene non può darsi in natura. L'ignoranza prosuntuosa, la vocazione tradita, la natura contraffatta, e più di tutto la manìa di farsi senza capacità innovatori, sono i fatti da punirsi severamente. Ed in vero; come mai senza intelligenza conoscere il valore delle espressioni, e renderle giuste e chiare all'uditore, a norma dell'intenzione dell'autore? quando si presume ignorantemente, come piegarsi agli insegnamenti dei capaci per rischiarar le tenebre della mente? E se la legittima vocazione v'invitava a seguir Cerere, perchè molestar per forza Melpomene e Talia? Perchè infine ad oggetto di giungere alla meta prefissavi deviar dal sentiero appianato dalla verità, ed intraprenderne un altro pericoloso ed incerto? alcune mancanze alle quali espone talvolta la poca cura o dalle quali la debolezza umana non ci difende, sa-

ranno nei in un bel viso qualora decise bellezze risplender si vedano in un attore.

Ma poichè l'indulgenza al par d'ogn'altra cosa del mondo ha i suoi limiti, procura o artista drammatico di non averne bisogno tanto spesso, o i lievi su accennati difetti ti risulteranno gravissimi. Il disprezzo che quel calligrafo (quantunque espertissimo nella formazione dei caratteri) ben a ragione si merita, il quale ammonito più volte tornò a cadere nell'istesso difetto, ti serva d'esempio! Ti schermisca poi dall'unisono fastidiosissimo la riflessione, che se un suonatore, abbenchè perito nella sua arte, toccasse sempre la corda medesima, annoierebbe a lungo andare non poco. Simili in parte all'opere d'un pittore si possono chiamare le attitudini e le espressioni dell'artista drammatico. Vi sono delle pitture che in ombroso luogo, o da' lontano piacciono viste una volta: ve ne sono altre che piacciono più ad esse t'avvicini, che resistono alla luce del dì, che non temono censura, che quante volte vi fate a esaminarle altrettante vi persuadono. Si fatta eccellente maestria dovrebbe esser l'oggetto dell'attor teatrale, siccome lo è dei poeti, degli scultori, dei pittori, degli architetti ed altri artisti. Vi sono alcune arti alle quali non disdice la mediocrità. Un avvocato o giurista, un astronomo, un filosofo ha i suoi pregi quantunque non sublime, ma per gli attori non meno che per gli autori e per i poeti in generale non havvi strada di mezzo.

I comici per loro costituzione politica e morale sono, o dovrebbero essere i modelli del ben vivere, e dello scelto pronunziare, i maestri della civiltà, della convenienza. Infatti la tragedia informemente inventata da Tespi, ingentilita da Eschilo, e perfezionata da Sofocle è un quadro su cui le colpe e le virtù si veggono espresse vivamente. Dalle tristi conseguenze delle une, e dalle felici risultanze delle altre, chi sentimento vanta e cuor generoso, (senza di che niuno potrà essere abile artista) apprende facilmente il viver onesto e la migliore educazione. Furono inventate le scene a giovar dilettando, e chi nel recitare non ne ottiene l'intento indicato, è segno che declina dall'ottimo, e chi sull'ottimo non sa sostenersi, al pessimo nel momento discende. Colui che ne conobbe il pericolo si astenne prudentemente da cimentarsi nelle pubbliche giostre, seppure ad esse molto privatamente addestrato non s'era. Ma sappia o no recitare, ognuno ardisce di calzare il cotturno ed il socco! E perchè no? avvi forse una legge che lo possa a un galantuomo vietare e massimamente fra le private società ove il più delle volte la convenienza fa tacere il buon senso? Simile sfacciataggine (ed

è tale che che in contrario dire possano i sofisti del vero) si lasci intiera a quei dilettantuzzi dozzinali, che avendo istruzione alcuna non possono conoscerne il valore: ma tu, tu, o artista drammatico, tu sei costantemente in obbligo di non cozzar colla verità a detrimento di Melpomene e di Talia. Ti serva pertanto di dolce freno ad ogni sconcio che suggerir ti potrebbe il lecco di un efimero applauso, la rimembranza che il celebre attore Satiro servì di maestro al più grande degli oratori greci; e che Roscio il primo dei comici del Lazio ebbe altrettanto onore col sommo Arpinate delizia del foro romano, lustro d'Italia, e ammirazione del mondo.

Delle tue particolari risorse o grazie d'arte (vuò dirlo anche una volta), le quali fruttar sogliono l'acclamazione delli spettatori, non farne tropp'uso. Ingegnati inoltre d'acconciamente situarle in quella tal rappresentazione, in quella tal scena, e mentre configuri quel tal soggetto che non sol le comporta, ma che dirò così avidamente le richiede. Di soverchio usate però mancano d'effetto, mal situate destano nei conoscitori la nausea. Parsimonia adunque per tutte le innovazioni in recitazione ancorchè peregrine, parsimonia replico con forza crescente, parsimonia e criterio nel collocarle al posto loro conveniente, o artista drammatico, se ti sta a cuore di mantenerle in riputazione.

Si suol chiedere se il genio, o la cultura faccia i buoni attori. In quanto a me credo, che nè il genio senza cultura, nè la cultura senza il genio possano nel caso nostro andar disgiunte, l'una serve di sostegno all'altro, e tutti e due di scala alla perfezione. Colui che veramente ebbe desiderio di toccare la meta di qualunque arte o scienza, molto prima studiò, sudò, s'affaticò moltissimo; a chi rimane ultimo nel corso delle gare d'ingegno, ed ostinato a cimentarsi continua, venga la scabbia fastidiosissima senza speranza di guarigione o conforto. Trista condizione per uno studioso qualunque si è il restare indietro, e il dover dire all'occorrenza: questo l'ignoro perchè non l'imparai. Un artista facoltoso però avrà sempre intorno degli adulatori i quali gli faran credere, in onta della verità, d'esser un raro prodigio di natura, se poi frequentemente imbandisce e pranzi e cene esquisite, e or questo scarso di mezzi e or quello solleverà alcun poco dalla miseria, stupirò forse, qualora il falso dal vero amico più non giunga a distinguere? ah! l'amor proprio è un tiranno implacabile ed in ispeciale modo coi ricchi, i quali fattisi un idolo dell'oro pretendono che tutto debba cedere ai loro capricci e voleri. Se in quanto alla capacità che jersera esternasti nel disimpegno della parte d'Orosmane o di Edippo, vuoi o drammatico artista

sapere la verità genuina, non dimandarne ad uno di quelli che con qualche donativo, o altra buona grazia obbligasti perchè ti sentirai rispondere « bene egregiamente a meraviglia, nel tal passo fui costretto a lagrimare, nel tal altro a inorridire, e in tutta la rappresentazione a batterti a più potere le mani ». L'istesse buone grazie ti saranno generalmente impartite da quel damerino a cui piaccia, o tua sorella, o tua moglie; ma tu non comprarti a un sì caro prezzo gli elogi del primo, aborrisci quelli del secondo ed appagati solo dei veri onesti e sensati. Vuoi tu presso a poco arrivare a conoscere chiaramente la vera dalla bugiarda lode? Sta saldo nella massima che l'adulatore suol sempre più commosso, ed interessato mostrarsi del sincero encomiatore. Con gran modestia in ogni caso, chi narra il vero si contiene, e le tue mancanze d'altronde il buono e saggio amico rileverà severo, nè farà grazia alle così dette negligenze. Ah! queste che baje dalle teste frivole s'appellano, ti condurebbero a mal partito se tu non ne facessi conto. Abbi pertanto la massima che chi non è diligente nelle cose minime non lo può essere nelle grandi. In tal guisa ti persevererai da tutti quei piccoli difetti, i quali insieme uniti forman talvolta mostruosità incredibili. La sorte d'un tristo comico si può a buon dritto paragonare a quella d'un mendico schiffoso! Ognuno sfugge la sua compagnia; teme toccarlo come se fosse infetto da lebbra, oppure arrabbiato; e se i fanciulli ardiscono di seguitarlo e dargli noja, è perchè essi non comprendono gl'inconvenienti ai quali s'espongono. Tale è il sedicente comico in faccia alla civile società. Un solo individuo della medesima non se l'accosta, e se per sua mala ventura precipita nell'abisso dell'universale disprezzo, da nessuno è compianto siccome quegli che immergere vi si volle a forza. Il siciliano poeta Empedocle bramoso di passare per una divinità andò tranquillamente a gettarsi nell'Etna ardente. E perchè rimproverar ai pazzi il piacer di perire a loro modo? La strada delle scene è aperta a tutti, e tutti esse accolgono capaci ed incapaci pazientemente; il punto sta che non con egual pazienza vengano essi accolti dal pubblico il quale di sua natura poco tollera, e molto esige. Il recitar (dice questi) è cosa da poco, dunque esponiamoci. La comica (soggiunge quegli) è un'arte incivile; e di più, (siegue un terzo) inutile affatto... Che follie imperdonabili! la ragionata teatrale recitazione può dirsi un'arte fra le più difficili talchè un attor vero, nel cospetto dei saggi, fu e sarà sempre al pari d'un buon autore considerato. Di più la Grecia, madre feconda delle scienze e delle arti, ce lo insegnò con elevarne alcuno dei più celebri alle prime magistrature, e Roma egualmente coll'essersi mostrata per

Esopo, e per Roscio premurosa all'estremo. Più da vicino poi l'Inghilterra nel dar sepoltura a Garrik presso il sublime Shakespeare mentr'egli pago di sè, giacesi presso le tombe dei suoi monarchi; ce lo insegna a nostro rossore giornalmente la Francia, la quale porta ad un grado di tanta elevatezza i suoi abili artisti drammatici, da porli per ogni rispetto a livello dei più celebri d'altro genere o letterati. (*) Anche in Olanda, oltre ad esser riccamente premiati, sono con occhio parzialissimo veduti da ogni ceto di persone: che più? tranne l'Italia (in cui sì nobil arte apprezzar più che altrove dovrebbesi) è in sommo credito presso tutte le civilizzate nazioni d'Europa. Sono contr'essa invalse purtroppo delle massime ingiuste, perlochè da certi uomini grossi tagliati come suol dirsi alla carlona, i quali non altro respirano che interesse e simulazione, si dice non necessaria. Lo so ancor io: e che cosa mai abbiam di necessario in natura fuori che d'un tal qual nutrimento? Ma dappoichè all'uomo (abbandonati ch'ebbe gli abituri selvaggi onde ridursi in società) fu forza il conoscere che alla propria felicità non era bastante il solo nutrimento, promosse coll'agricoltura i mestieri, le arti, e le scienze, fra le quali sta degnamente la recitazione teatrale. E perchè devesi imputare d'inutilità, ed in Italia soltanto? Dunque gli antichi Greci, e Romani, i moderni Inglesi, Francesi, Olandesi e Germani furono, e sono tanti stolidi a nostro confronto? A così fatte voci figlie soltanto della cupidigia, e dell'ignoranza, dell'avarizia, non badar punto o artista drammatico: sono desse non meno private che spregevoli. L'Italia feconda madre di peregrini ingegni, in conseguenza apprezzatori del bello, del buono e dell'utile, non fu nè sarà mai ben a ragione contaminata da taccie così vergognose. Siegui pertanto l'arte tua con decoro, onore e capacità, e vivrai stimato, e morirai compianto al par di qualunque altro artefice, o scienziato.

Eccomi finalmente al termine d'ogni mio impegno, per ciò che concerne declamazione ed arte teatrale. S'io n'abbia bene esaurita la materia, e divise le parti, il cielo lo sa. Il tempo però giudice spassionato d'ogni operazione umana, ne darà retto giudizio ed imparziale sentenza.

(*) In fatti a Talma, mancato alla vita or non ha molto, fu dai parigini eretta statua nel Pantheon. - *N. d. A.*

Enrico L. Franceschi

(1820-1881)

Nelle aggiunte alla « Letteratura della nuova Italia » Benedetto Croce rievoca argutamente l'attività letteraria del Franceschi, collocandolo tra quelli che egli accomuna sotto la carducciana condanna di *linguaioli*: « Di Enrico Franceschi, che scrisse sull'arte di recitare, fu assai raccomandato e assai letto un volume, *In città e campagna, dialoghi di lingua parlata,* nei quali si può imparare come si parla nel rifare il letto, nel preparare e nel sorbire il caffè, nell'attendere alla pettinatura, nell'assidersi a colazione, e via: fatiche che furono poi riprese e proseguite dal De Amicis e che mi pare che ora chiamino a sé la mente, di alte cose pensosa, del Panzini ». (*La critica,* anno XXXIV, fasc. VI, pag. 429).

Astrazion fatta da questo aspetto letterario dell'opera del Franceschi, non si può negargli una conoscenza autentica del *mestiere* dell'attore che, nella sua operetta, si concreta in formule e consigli quasi sempre assennati. Quali, del resto, gli venivano dalla miglior tradizione del teatro italiano.

Anche il Franceschi parte dal criterio dell'*imitazione* ed anch'egli si industria di chiarirlo: applicandolo all'arte dell'attore, egli tende a distinguere la lenta espressione sentimentale, che condanna decisamente, dalla *ricreazione* dell'opera, attività che in lui è già decisamente artistica, e cui presiederebbe una facoltà che egli, da buon linguaiolo, battezza con l'orrenda parola *personificabilità.*

Dell'arte comica

I. - *Dignità dell'arte comica. - Delle doti del comico e della personificabilità.*

Fra le molte e varie cagioni per cui il teatro drammatico in Italia non solo non ha potuto elevarsi al punto che gli conviene, ma anzi è così bassamente caduto, io credo non vada errato chi vi annovera quella di aver considerato l'arte del comico in modo assai leggiero, di esservisi quindi moltissimi dati alla cieca, e di non averne in conseguenza com-

Da: *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica.* Milano, Ditta Giovanni Silvestri, 1857; Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne Vol. 588 pag. 61 a 84.

prese le difficoltà e sentita la dignità. — Imperocchè, se quest'arte, tra quelle che di belle hanno il nome, è da collocarsi la ultima per la rapidità de' suoi effetti; la prima per altro ritener si deve per la potente ed utile sua influenza. — Le tele, i marmi e le carte sfidano, è vero, le ingiurie del tempo, e gloriosi a traverso i secoli trasportano i nomi del pittore, dello scultore e del poeta, mentre l'opera del comico, *materia* ed *artefice* al tempo stesso, nasce e muore con lui. — Ma qual segno, qual tela, qual marmo potrà eguagliare il potere della parola articolata cui sieno compagni i moti del volto e della persona? Qual'arte imitatrice della umana natura sarà paragonabile a quella che imita l'uomo coll'uomo stesso? E non forse per il suo ufficio che i soggetti drammatici, dalla vita del pensiero e della fantasia a quella passando della realtà, si presentano ne' teatri alle moltitudini per farle palpitare, fremere, piangere, ridere, ora colla imitazione di fatti presenti, ora di tempi che non sono più? — Si, possiamo franchi asserirlo . — L'arte del comico è, al pari di ogni altra, pregevole, e l'esercitarla a dovere, non tanto agevol cosa come pare a primo aspetto e' si creda da moltissimi.

Per bene esprimere i pensieri e gli affetti altrui simulati, farli comparire come proprî, quasi veri suscitarli in chi ascolta e dar vita ad una bella imitazione (nel che parmi consistere tutta l'arte del comico), la prima facoltà e fondamento di tutte le altre si è l'*intelligenza*. — Esprimer bene quello che non si è inteso o si è inteso male, sarebbe folle pretensione ed ignoranza superba. — Fa di mestieri adunque che colui il quale vuole recitare con plauso sia innanzi tutto in grado di formarsi una chiara idea e precisa non tanto dei varii componimenti drammatici, quanto dei singoli personaggi che li costituiscono. — Per la qual cosa richiedesi piena cognizione della lingua, capacità a comprendere ed apprezzare la intima natura dei soggetti trattati, la forma data loro, lo stile usato dagli autori, lo scopo che si prefissero, non che i tempi, i luoghi e i costumi che vollero rappresentare. — E tutto questo come potrà ottenersi senza cognizione di belle lettere, di filosofia, di storia, e in conseguenza di geografia? Educato adunque a questi studi, e passando quindi a far l'analisi dei varii personaggi drammatici, sarà mestieri al comico di considerare che siccome ogni uomo nel vero e gran teatro del mondo dagli altri distinguesi per il grado, per la età, per il carattere, per i pensieri e sentimenti e per le varie situazioni in cui trovasi; così ogni personaggio, conservando però gelosamente tutte le relazioni che ha cogli altri interlocutori, deve da essi distinguersi per

quelle circostanze e per quelle qualità. — E questo pure come potrà comprendersi da chi non conosce appieno come l'anima, dirò così, si versi al di fuori? Poichè non solo le sociali condizioni e il carattere conformano abitualmente a certi dati modi il volto, la voce e i gesti degli uomini, ma ogni pensiero ed affetto in varie occasioni manifestati, esigono anch'essi un movimento corrispondente in tutte quelle parti del corpo. — Il sapere dunque quali sono le leggi fisiche costanti, espressive di ogni moto e stato dell'anima, non è al certo lieve impresa, e che possa compiersi senza principî di ideologia e delle leggi che regolano l'umano organismo, e senza molte sociali osservazioni.

Ma queste facoltà sin qui accennate, mentre potrebbero già parere sufficienti, non sono che un buon principio a ben recitare. — Non basta infatti per quest'arte la sola cognizione e anche perfetta delle corrispondenze de' moti interni dell'uomo cogli esterni. — Sui palchi teatrali trattasi di operare una gran *finzione*. — Bisogna però che l'animo di colui che ambisce a divenire abile commediante, alla lettura dei componimenti drammatici abbia disposizione a provare, ritenere ed abbandonare tutte le più variate impressioni, come la cera e la creta (mi si permetta il paragone) l'hanno nel ricevere e mutare mille e mille forme sotto la mano dell'abile artista. — A questa arrendevolezza ed estrema variabilità della parte morale in chi vuol darsi alla recitazione, parmi non bene convengano tutti quanti i nomi che stanno a favorire la erronea opinione che sui palchi teatrali si possa propriamente sentire ciò che si esprime: il che, tranne qualche caso e solo per analogia e reminiscenza, e fino a un certo punto, non può nè deve aver luogo. — Guai a colui che porta sul palcoscenico il *suo* vero e proprio sentimento! Le più volte rappresenta sè stesso piuttosto che il personaggio voluto dall'autore (*). — Se adunque alla lettura dei drammatici componimenti il lettore, la cui mente è corredata delle enunciate cognizioni, proverà anche questo interno turbamento e farà suoi tutti i pensieri e tutti gli affetti dei vari personaggi, potrà dirsi dotato di una fervida immaginazione e di quel sentimento *artistico* tanto diverso dal vero, sebbene generalmente con questo confondasi, quanto è la *finzione* dalla realtà.

(*) Quando, or son tre anni, innanzi a sceltissimo uditorio, lessi un mio discorso, manifestando questi principii sull'arte in una delle sale di S. Francesco di Paola in Torino, questa cosa da me detta sul *sentimento* diè molto che dire a comici, a dilettanti e a poeti. — E siccome ognuno è padrone di pensare e giudicare come gli pare e piace, così io lasciai che ognuno godesse del suo diritto, nè mi detti briga di rispondere alle varie cose che furono dette e scritte a questo proposito. — Credo però di essere stato allora frainteso, o di

Ma neppur questo basta a divenire comico eccellente. — Niuno infatti, io mi credo, vorrà negare tali facoltà agli autori drammatici; — eppure è dimostrato per esperienza che non sempre essi sono i più felici porgitori delle loro cose ed i più adatti alla espressione dei pensieri e degli affetti che hanno così meravigliosamente sentito e affidato alla carta. — E per il solito, coloro che alla lettura o alla rappresentazione dei drammi si commuovono con facilità al riso e al pianto, guai poi se si attentassero ad esprimere altrui ciò che li ha fatti così vivamente sentire! — Non basta, adunque, la intelligenza e, non che il naturale, nemmeno

---

non essermi saputo chiaramente spiegare. — Imperciocchè nel sostenere che il sentimento non basta a recitar bene, intendo del sentimento *vero e proprio* e *naturale*, per cui uno (ammesso anche che abbia tutti gli altri requisiti dell'arte) non sa esprimere se non quello che consuona perfettamente col suo stato abituale dell'animo, non già di quel sentimento *artistico* che solo fa grande il comico dandogli abilità di trasmutarsi in mille guise ad onta delle naturali tendenze e delle varie vicende, in cui e come uomo e come artista può trovarsi; di quel sentimento che diè vita nell'istessa anima nobilissima ad un Carlo e ad un Filippo, ad un Icilio e ad un Appio, ad un Antonio Foscarini e ad un Loredano, ad un Tartufo e ad un maldicente; e a fronte di quanto avvi di brutto e orribile nell'umana natura, a quanto altro v'ha di gentile e di grande. — Lo so anch'io che il manifestare, recitando e declamando, pensieri ed affetti che armonizzano coi nostri veri dà luogo ad una imitazione più agevole, e, se vuolsi, anche più splendida, come credo che di certo avvenga a tutti gli autori drammatici, quando fanno parlare i personaggi della loro simpatia; ma so eziandio che siccome l'anima di costoro piegasi e trasmutasi ed artisticamente diventa anche malvagia ed infame, esprimendo cose orribili da cui nella realtà rifuggirebbe il solo pensiero; così deve accadere nell'abile artista drammatico. — I grandi autori hanno quel sentimento e lo affidano a muti segni; ai grandi attori si spetta dargli persona e moto convenienti.

Corre, è vero, gran divario sotto questo aspetto, tra il modo della imitazione degli uni e degli altri, e non senza perchè vado però dicendo l'arte comica difficilissima. — A chi poi mi andasse ricantando la solita nenia, che quando si sente in un modo è impossibile di esprimere in arte diversamente, risponderò che il Molière e il Goldoni melanconici hanno fatto e fanno tuttora cordialmente ridere; che giammai cose più gaje e più stravagantemente portentose non uscirono da mente d'uomo, come da quella dell'ipocondriaco M. Lodovico, e che degli attori che abbiano fatto balzare di gioia, palpitare di affanno, fremere di rabbia, gelare di orrore e ridere smascellatamente non ne sono mancati e non ne mancherebbero se l'arte comica fosse studiata. — Brecourt, per esempio, fu buon tragico e buon comico al segno che Luigi XIV diceva di lui: « Cet homme-là ferait rire une pierre ». Conchiudo. Il sentimento proprio e reale, sebbene accompagnato dalle altre doti, non basta a divenir grande nell'arte comica, anzi alle volte è a carico; chè se valesse, ogni attore ed ogni attrice, abbajatore e abbajatrice, serrerebbero la bocca alla sana critica, dopo avere straziato e svisato un carattere dicendo: *Io lo sento così*. — Remond de Sainte Albine ha lasciato scritto: « Les personnes qui sont nées tendres, croient pouvoir, avec cette disposition, entreprendre de jouer la tragédie; celles dont le caractère est enjoué se flattent de réussir à jouer la comédie... La signification du mot *sentiment* a plus d'étendue et il désigne dans les comédiens la facilité de faire succeder dans leur âme les diverses passions dont l'homme est susceptible ». — Ed il nostro Riccoboni: « Lorsqu'un acteur a rendu, avec la force nécessaire, les sentiments de son rôle, quelques spectateurs, étonnés d'une si parfaite imitation du vrai, l'ont prise pour la verité même, ils ont cru l'acteur affecté du sentiment réel qu'il représentait; et celui-ci, qui trouvait son avantage à ne point détruire cette idée, les a laissés dans l'erreur en appuyant leur avis... Il parait demonstré, au contraire, que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer ». — « Les sentiments se succèdent dans une scène avec une rapidité qui n'est point dans la nature. Ceux qui ne peuvent pas donner a chaque rôle son caractère particulier se font, en général, une diction et des gestes qui leur servent pour tous ». (Larive). — *N. d. A.*

il sentimento dell'arte a chi vuol darsi alla recitazione, se egli a queste interne qualità quelle pure non accoppia del corpo in ogni sua parte disposto perfettamente, e per le quali debbono manifestarsi tutte le infinite modificazioni dell'intelletto e del cuore.

Quindi è che il suo volto, e in questo specialmente gli occhi, il tronco e i bracci, fa di mestieri che sieno in tal guisa adatti da rendere più potente il linguaggio parlato, e talora da supplirlo. — Nè credasi per ottenere ciò essere bastanti queste parti comunque si trovano. — Se basta nella vita della natura, non però in quella dell'arte. — Poichè, come vedremo in seguito, anche coloro che presentano nella persona una struttura favorevolissima, non possono trascurare di educarsi fisicamente e molto, se vogliono cogliere una meritata corona di alloro sui palchi teatrali. Dotato pertanto di felice organizzazione per ciò che riguarda il linguaggio così detto di *azione*, il comico deve esserlo egualmente per l'altro della parola parlata. Senza la qual proprietà, sebben prediletto dalla natura in tutto il resto, gli sarebbe impossibile oltrepassare i limiti della mediocrità nell'arte sua. — Per tal ragione, ogni vizio nell'articolare e pronunziare la parola è, e dovrebbe essere, capitale sulle scene. — A questo proposito, il cielo mi guardi dal menar vanto di un privilegio che anche quando esista (al dir di un mio illustre amico) lo dà la balia a chi beve in Toscana le prime aure di vita, ma certo è però che senza una perfetta pronunzia invano si spera elevarsi nell'arte teatrale e da essa ottenere tutta la utilità cui è destinata. — Poichè tra i benefizi del teatro, ultimo al certo non dovrebbe essere quello di una norma sicura nel modo di pronunciare. — E siccome in Francia una volta molto giustamente ritenevasi che per iscuola degli stranieri e degli stessi Francesi, il teatro drammatico dovesse avere per la lingua parlata l'autorità del dizionario per la scritta, e nel caso di dubbio di pronunzia, quell'autorità prevalere a tutte le opinioni; così in Italia, in questa terra dell'« idioma gentil sonante e puro » dovrebbesi pretendere altrettanto, e altamente disapprovare chi ascende i palchi teatrali con difetti connaturali o consuetudinari negli organi della favella. — Così la intendeva anche il grande Astigiano.

Ma, alla perfetta articolazione e pronunzia della parola, è necessario che pur s'accoppii, in chi vuol darsi all'arte comica, la qualità della voce la quale, non solo deve essere senza difetti, ma adatta eziandio ad inflettersi in mille guise; perchè la chiarezza e la forza di un discorso qualunque prosaico o poetico, dipendono dalla proprietà dei suoni vocali e dalla perizia del dicitore nel farne buon uso. — È per

questa perizia che le parole, siano esse significative di pensieri o di affetti, debbono sempre portarsi all'animo degli ascoltanti per l'orecchio, giudice severo ed inesorabile che pretende, e ne ha il diritto, dalle inflessioni della voce parlante, oltre la espressione di sentimento o *patetica*, quando deve aver luogo, sempre però quella d'intelletto o *logica;* il beneficio cioè, ma indicibilmente più squisito, che i segni ortografici recano all'occhio di chi legge. E per giungere a questo grado artistico tanto negli atteggiamenti della persona, quanto nei suoni della voce; per rendere questi e quelli capaci non solo ad esprimere giustamente, ma sempre in bel modo i pensieri e gli affetti simulati, non basta la sola natura. — La scuola del disegno, della danza, ecc., può sola assuefare il corpo a tutte le graziose e nobili movenze; e quella della musica, almeno nei suoi principii, educare la voce ad intuonazioni certe e gradite e temprare l'animo all'armonia che scaturisce dal ben recitare. — Aggiungo perciò anche questa alle altre qualità, come essenziali a divenire un abile comico. E quando a questa intelligenza così sviluppata, a questo sentire, a questa felice disposizione di organi favorita dalla educazione, colui che si dà all'arte comica unirà il pregio di una memoria felice e tenace, sarà a buon porto e non gli mancherà che una sola facoltà, ma tale da costituire una di quelle condizioni senza cui vano si renderebbe tutto il resto per recitare a dovere. — Fino a qui egli sa e sente quello che va fatto, conosce come va fatto, possiede gli strumenti per farlo; non gli manca adunque che ridurre di potenza in atto tutte quelle operazioni dell'animo, costringendo cioè il suo volto, il suo gesto, i suoi atteggiamenti, i suoni della sua voce, sempre e a suo piacimento, ad esprimer simulando ogni pensiero ed ogni affetto in qualsiasi situazione dalla più semplice alla più complicata. — E questa suprema facoltà, che non è alcuna di quelle già enumerate, che si può dire risultante dal complesso di tutte e pur tuttavia non a tutti conceduta, per evitare il vuoto e l'errore che le voci di *mimica, sentimento, anima, sensibilità, ispirazione, irritabilità,* producono nella mente dei più, appellerei volentieri, sebbene con vocabolo inusato, *personificabilità,* ossia potenza di personificarsi, di cangiar persona (*).

Coloro adunque che per favore della natura e con un'accurata educazione giunsero a tanto di potere a lor voglia abbandonare la propria

(*) Non v'è trattato di arte teatrale nel quale abbia riscontrato un vocabolo adatto a significare questa suprema facoltà del comico, usando tutti gli scrittori or l'una or l'altra di queste parole, le quali, a parer mio, non calzano all'idea. — *N. d. A.*

persona e trasmutarsi in qualsiasi personaggio drammatico, variando così il linguaggio, i suoni della voce, gli atti del volto e gli atteggiamenti delle membra, potranno proclamarsi comici ed eccellenti artisti, e daranno indizio certo di avere, come diceva Voltaire, *le diable au corps.*

Quelli poi che, o per difetto di natura o di educazione, non sono capaci di tal versatilità, sebbene possano in una sola specie di caratteri staccarsi dal comune e anche toccare la eccellenza nell'arte, occuperanno in essa il secondo posto, e sarà mestieri si contentino del titolo più modesto di attori. — Quelli infine che, male disposti dei loro organi, digiuni di ogni regola, sdegnosi di studi e di fatica, salgono impudentemente i palchi teatrali arrogandosi il titolo di artisti, di comici e di attori, facendosi forti colle suonanti parole di *spolvero* e *possesso di scena,* non saranno mai riputati tali da chi sottilmente vede nell'arte. — Falsamente presero la loro carriera, e falsamente debbono compierla, ancorchè abbiano trovato tra via della buona gente che li applaudì e fece loro credere il contrario.

Dal fin qui detto apparisce esser difficilissimo incontrar degli individui che in sè riuniscano tante doti di natura e di arte, e, per così dire, tanti uomini in un solo, e quindi dei veri artisti drammatici, che cedono soltanto alla prepotente ragione degli anni. — Più facile è il trovare dei bravi attori. — Se l'Italia ha dei primi e come sia ricca dei secondi, lascio giudicarne a chi ha fior di senno.

II - *Del vero artista drammatico. — Divisione dell'arte comica in « dizione » ed « azione ». — Della voce. — Della pronunzia. — Distinzione tra recitazione e declamazione.*

Enumerando le doti morali e fisiche, naturali ed acquisite che verificar si debbono in chi si dà all'arte comica, dissi esser difficilissima la riunione di esse in un solo individuo, ma pur necessaria a formare un artista drammatico eccellente. — E siccome i principî da me posti trattando delle doti del comico, al cui sviluppo mi accingo e da cui tutta l'arte risulta della drammatica esecuzione, sono indispensabili non solo per coloro che per favore della natura e della educazione possono giungere a questo eminente grado, quanto per quelli ai quali, ad onta di tutti gli sforzi, non è dato levarsi a tanta altezza, spero che si saprà buon grado al desiderio che nutro richiamando allo studio di quest'arte comunemente incompresa ed avvilita i molti suoi traviati cultori, di vederla ritornata al suo giusto ed antico splendore.

Vero comico ed eccellente artista drammatico, servendomi delle parole di G. G. Rousseau, delle quali, sebbene mutilandole, si è approfittato anche Aristippe nella sua teoria dell'arte comica « è colui che ha la potenza di trasformarsi, di prendere un altro carattere fuori del suo, di mostrarsi diverso da quel che è, di appassionarsi a sangue freddo, di dire ciò che non pensa in modo così naturale come se lo pensasse davvero » (*).

Questa viva ed esatta descrizione del vero commediante fatta dal filosofo Ginevrino, di cui poscia egli stesso si servì come di arme potentissima per ferire con istrana inconseguenza l'arte teatrale e chi la coltivava, tutta, parmi, possa comprendersi in quella facoltà suprema che a me piacque appellare *personificabilità,* come quella che consta di tutte le doti morali e fisiche da me enunciate, che è l'anello che le congiunge, la molla che le spinge, quella infine che fa sì che il comico, trasmutandosi, dica e agisca come direbbero e agirebbero tutti i personaggi drammatici ideati dagli autori.

La qual facoltà io diceva essere malamente significata dai vocaboli *mimica, anima, sensibilità, irritabilità, ispirazione, sentimento,* perchè alcuni stanno ad indicare il gesto o i movimenti delle fibre umane per necessaria impressione e vera degli agenti esterni, la qual cosa non accade sui palchi teatrali, dove altro non si fa che fingere, e tutta l'arte sta nel finger bene; alcuni altri poi si ristringono ad accennare interne modificazioni dell'intelletto e del cuore, le quali possono riscontrarsi in mille individui senza che tra questi ve ne sia un solo dotato della facoltà di trasmutarsi e personificarsi a sua voglia, come deve fare il comico.

I precetti che andrò esponendo mireranno tutti a tracciar la via a chi si dà all'arte comica per giungere a possedere pienamente questa facoltà ove natura per qualche lato non vi si opponga, o a possederla in parte, ma degnamente, se quella, benchè madre comune, non gli fosse stata larga di tanti doni. Ritenendo pertanto che alla eccellenza dell'arte potrà dirsi giunto colui che ha il potere di personificarsi a sua voglia e nei modi i più contrarii, avremo una norma certa nel giudicare della abilità dei comici, abilità la quale sarà sempre maggiore o minore, secondo che più o meno si accosterà a quel supremo punto, e certo indizio di quali doti morali o fisiche sieno mancanti per giungervi.

(*) Lettera a D'Alembert sugli spettacoli. — *N. d. A.*

Incomincerò adunque dalla prima delle due parti di cui componesi l'arte comica, che è la *dizione*, e passerò quindi all'altra, che è l'*azione*, mostrando così che ad acquistarle ambedue e indirizzarle al fine che il comico deve proporsi, niuna delle doti da me accennate nel precedente studio è inutile o vana (*).

E per ciò che concerne la prima, volentieri muovo il discorso dall'essenziale requisito di essa, vò dire dalla pronunzia, andando in questo perfettamente d'accordo col grande Alfieri, del quale mi è dolce riferire la opinione, perchè sta a convalidare quanto io già dissi a questo proposito: « Saper parlare e pronunziare la lingua toscana, è cosa senza cui ogni recita sarebbe ridicola. E prescindendo da ogni disputa di primato d'idioma in Italia, è certo che le cose teatrali sono scritte, per quanto sa l'autore, in lingua toscana, onde vogliono essere pronunciate in lingua ed accento toscano ». (Povero uomo, se vivesse oggi e udisse che razza di lingua regalasi dai palchi teatrali al *pubblico rispettabile* e alle *inclite guarnigioni!!!*). « E se in Parigi un attore pronunciasse in un teatro una sola parola francese con accento provenzale o di altra provincia, sarebbe fischiato e non tollerato, quand'anche fosse eccellente per la comica ».

Dopo aver letto queste parole dell'Alfieri io mi credo che nessuno impugnerà la necessità di una retta pronuncia sui palchi teatrali, o troverà che ridire se per questo fondamento di una elegante ed artistica dizione sostengo che debbasi stare alla pronuncia toscana.

E lungi in ciò dal volere anch'io rinnovare antiche e miserabili gare, che mal si fece a suscitarle in addietro, e pessimamente si farebbe al presente, mi sento anzi in obbligo, sebben Toscano, per dirla come schiettamente la penso, di avvertire che quando, trattandosi di pronuncia, dicesi toscana, devesi intendere di quella che è speciale ad alcuni luoghi di quella terra, e in qualcuno di essi, alla classe un po' distinta del popolo.

Ma una retta pronuncia ed una chiara espressione di tutti i suoni dei quali componesi, non basta perchè con questa sua parte fisica la parola possa esercitare il pieno potere sull'animo di chi l'ascolta, e quindi per costituire quella bella dizione che conviensi al comico sui palchi tea-

(*) Gli antichi nelle parole *pronunciatio* e *actio* comprendevano tanto il retto uso della voce che del gesto. — Non così oggi. — Quindi è che ho creduto bene dividere ciò che nell'arte della recitazione riferiscesi alla parola, da ciò che risguarda il gesto, sebbene in fondo le inflessioni della voce e i movimenti delle membra non possano disgiungersi mai. — *N. d. A.*

trali. È soltanto coi giusti tuoni e con le grate e bene adatte inflessioni della voce che accompagnar debbono la parola in tutte le sue infinite combinazioni che ottenere è dato questo nobile intento. — Al quale volendo giungere, reputo necessario il considerare, che siccome v'ha tra le passioni, le loro specie e le loro intensità una corrispondenza naturale e immutabile coi moti del volto e gli atteggiamenti della persona, così accade con i suoni della voce (*). Che col linguaggio convenzionale della parola, creato principalmente per la manifestazione del pensiero e pel suo sviluppo, lungi dall'essere tolti quegli eterni rapporti, gli uomini ebbero in mira anzi di vie meglio significarne tutte le minime gradazioni, e che perciò nella guisa che i suoni della voce parlante sono, dal più al meno bene, ma sempre veramente adoperati dagli uomini nella realtà della vita ad esprimere i loro pensieri ed i loro affetti, devono in egual modo quei suoni sempre, e sempre in bel modo, adoperarsi da coloro che si danno all'arte comica per simulare, imitando col linguaggio che parve agli autori il più acconcio, ogni pensiero ed ogni affetto dei personaggi ideati e tolti a rappresentare.

Ho detto che il comico deve adattarsi al linguaggio che più acconcio parve agli autori per i soggetti che imprendono a trattare. Infatti, o essi ci vogliono rappresentare le comuni e familiari vicende dell'umana vita, e si servono del linguaggio comune e familiare; o se nei loro drammi scelgono a subbietto azioni e passioni di uomini grandi e di alta origine, disgiunti anche da noi per lunghezza di tempo, adoperano allora un alto linguaggio legato a forme che dal volgare lo separano e visibilmente lo distinguono. — Abbiamo nel primo caso la commedia scritta per lo più in prosa semplice, o in poesia che poco dalla prosa si scosta; e nell'altro la tragedia, il più sublime dei teatrali componimenti. Dovendo pertanto il comico percorrere tutte le gradazioni di un linguaggio fittizio dal punto più semplice ed umile al più alto e nobile, agevolmente comprendesi di quant'arte debba essere egli provveduto. Commedia e Tragedia, ecco dunque i due componimenti nei quali il comico è chiamato a far mostra dell'arte sua: a ben recitare, cioè, nella prima, a ben declamare nella seconda (**). So che il vocabolo *declamazione*, come che sappia di gonfio e ammanierato, non andò molto a grado a' sommi co-

---

(*) « Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et gestum et sonum. — Vocis mutationes totidiem sunt quot animorum » (Cic., *De Orat.*) — *N. d. A.*

(**) Fra la tragedia e la commedia è sorto il dramma propriamente detto, il quale che che se ne dica, è un genere bastardo. — I principj però che regolano la recitazione della commedia e la declamazione della tragedia possono valere anche pel dramma. — *N. d. A.*

mici e scrittori francesi, e che anche oggi tra noi, seguendo le opinioni di quelli, lo si vorrebbe affatto proscrivere. — Io però ritengo che nell'arte comica, dovendo essere molto diverso il modo di dire la prosa e la poesia, anche un vocabolo fa mestieri adoperare che quella diversità significhi. — E tanto più mi confermo in questa opinione, in quanto che, non solo gli antichi ed immortali maestri dell'arte della parola non isdegnarono di usare il vocabolo *declamazione*, nel significato di porgere nobilmente il discorso, ma e a Baron e a Talma e ad Aristippe non riuscì di trovarne un altro che meglio valesse a denotare la diversità che deve correre tra il semplice dire e l'elevato, tra la prosa e il verso. Infatti, Talma nelle sue belle riflessioni su Lekain esprimevasi: « Tornerebbe forse qui in acconcio di mostrare la improprietà della parola *declamazione*, di cui uno si serve per esprimere l'arte del commediante, la qual parola sembra indicare una cosa totalmente diversa dal parlare familiare, e che porta seco la idea di una certa enunciazione convenzionale. Ma (soggiunge) io sarei imbarazzatissimo a sostituirvi una più conveniente espressione. *Recitare* la Tragedia non mi piace, *dire* la Tragedia (come voleva Baron) mi pare una fredda elocuzione ». — E Aristippe, trattando della declamazione, dice: « Noi siamo frattanto costretti di conservare la parola *declamazione* e definirla nel modo in cui è intesa ». Ritenuta pertanto la necessità di distinguere *recitazione* da *declamazione*, mi riservo in seguito a mostrare che, più che al nome, devesi ai falsi sistemi di chi insegna od esercita l'arte comica la colpa di aver fatto attaccare a quest'ultima parola un che di stravagante e d'esagerato che, ove fosse ben ristretta nei suoi giusti confini, essa non ha e non dovrebbe mai avere.

Francesco Giuseppe Talma

(1763 - 1827)

Tra le impressioni dei grandi attori non poteva mancare quella di Talma la cui fama non deriva esclusivamente dall'amicizia che aveva per lui Napoleone, ma anche dalla sua arte che lo rese degno — come fu detto dallo stesso Napoleone — di recitare innanzi a un pubblico di Regnanti.

« Io non pretendo passare per un letterato. Ogni mio studio l'ho fatto per apprender l'arte che professo, l'arte il cui scopo è dilettare, ma ad un tempo istruire. Perciò l'attore deve essere di più che un traduttore dell'opera scritta: egli, rappresentando il personaggio concepito dall'autore, deve completarne il pensiero, infondergli la vita e il movimento; deve crearlo, deve, *coll'eccellenza dell'arte sua, mostrare redivivo qualsiasi personaggio della storia.*

Il genio nasce con noi: nessuno può apprenderlo. I consigli dei buoni maestri possono guidarlo.

Per la mia lunga pratica di palcoscenico posso dire di aver constatato che ha forza sul palcoscenico più la sensibilità dell'attore che non l'intelletto. L'attore ispirato e sensibile commuove l'animo dello spettatore, mentre l'attore soltanto intelligente non ne appaga che lo spirito ».

Da: TALMA. *Reflexions sur l'art de Lekain.*

ROMANTICI

Guglielmo Shakespeare

(1564-1616)

La battuta dell'Amleto che qui si cita può sembrare, forse, superflua, ma è un atto di comprensibile omaggio al grande fondatore del teatro moderno. Nè stupirà nessuno il vederlo qui fra i romantici, costretto per esigenze di ordinamento della materia in una classificazione che per il suo, come per ogni genio, è in certo qual modo arbitraria.

AMLETO:

. . . .

Ripetete questo discorso come l'ho proferito dinanzi a voi con tono facile e naturale; chè se lo declamaste con enfasi, meglio amerei averlo affidato ad un banditore di città. Non fendete l'aria coi gesti, sieno dolci tutti i vostri movimenti, poichè fra il torrente della passione pensar dovete sempre a conservar bastante moderazione e calma per addolcirne la forza. Nulla più mi fastidisce e m'indispone che l'udire uno Stentore in parrucca dotato di robusti polmoni, squarciare una passione in brani, ch'ei vomita nelle orecchie d'un uditorio ignaro e imbecille, cui talentano solo le grida e le esagerazioni. L'Erode del teatro non sia più furioso dell'Erode della storia. Nè tampoco siate freddi: l'intelligenza vi serva di guida; comparate l'azione al discorso e il discorso all'azione, badando di non varcare i limiti della decenza e della verità. La drammatica rappresentazione deve riflettere come in uno specchio la natura. Vi sia cara la censura dei giudiziosi, più degli applausi della moltitudine. Udii encomiare attori che non avevano nè l'accento nè il portamento di cristiano o di pagano; tanto abbominevolmente imitavano l'uomo enfiandosi e muggendo, che li ho presi per simulacri umani, grossolanamente sbozzati da qualche artefice villano nelle officine della natura.

. . . .

Da: *Amleto.* Atto III; Scena II.

Giorgio F. Hegel

(1770 - 1831)

Sarebbe assolutamente fuor di posto dare qui un accenno di Giorgio Hegel, uno dei filosofi moderni che maggiormente ha influenzato il pensiero contemporaneo, e della sua profondissima opera. Conviene, invece, dire brevissimamente il motivo della citazione. Hegel, che può ritenersi ben a ragione uno di quei pensatori verso i quali va più debitrice l'estetica moderna, si è occupato specificamente, come può vedersi dal brano riportato, dell'esecuzione dell'opera drammatica e dell'arte dell'attore.

La legittimità artistica dello spettacolo è da lui sostenuta categoricamente tanto da giungere alla condanna del dramma non drammatico e, cioè, non pensato per l'esecuzione. Ma quello che qui, sopratutto, ci preme sottolineare è quanto egli dice su *l'arte dell'attore*, rivendicandone la nobiltà e portandola su quel piano estetico dove è bruciato ogni residuo naturalistico o psicologistico. Hegel, infatti, tra le qualità dell'attore, parla di *talento, intelletto, perseveranza, cura, esercizio, conoscenze*: parla di *genio*, quando l'attore è grande, ma mai di emotività, sensibilità, ecc. ecc. Egli identifica pienamente tanto il lato interpretativo che quello creativo dell'attore teatrale: i mezzi che esso ha a sua disposizione e accenna persino al valore del tipo fisico. Sebbene egli non s'indugi nello specifico argomento e, quindi, non possa rientrare fra coloro che si sono occupati ex professo delle teorie della recitazione, è qui riportato per l'autorità dell'uomo e l'acuta impostazione del problema assolutamente estetico. E tutti sanno qual'era per l'Hegel il concetto dell'arte: una delle tre forme assolute dello spirito con la religione e la filosofia. Assoluta essenza dello spirito posto in una individualità sensibile.

2. — *L'esecuzione esterna della produzione drammatica.*

Tra tutte le arti, la sola poesia può fare a meno della piena sensibile realtà dell'appariscenza esterna. Il dramma però non raccontando fatti passati perchè venissero spiritualmente intuiti, nè esprimendo l'in-

---

Da: *La Poetica;* Ultima parte dell'estetica di Giorgio F. Hegel ordinata da H. G. Hotho; traduzione dall'originale per A. Novelli; Napoli presso Francesco Rossi- Romano 1864; pag. 249 a 259.

terno subbiettivo mondo pel concetto e pel cuore, rappresentando invece un'azione presente con la sua attualità e realtà, si metterebbe in contraddizione col suo proprio scopo, quando dovesse limitarsi a mezzi, di cui la poesia come tale è al caso di disporre. In effetti, l'azione attuale veramente appartiene all'Interno, e può esprimersi da questo lato compiutamente per via della parola: viceversa, però, l'azione si muove anche nell'esterna realtà ed ha d'uopo dell'uomo intiero nel suo visibile Essere determinato, fatto, condotta, nel suo corporeo movimento, nella sua fisiognomonica espressione di sentimenti e passioni, tanto per sè quanto pure nell'influenza che ha l'uomo sull'uomo, e nelle reazioni che quindi possono nascerne. Inoltre all'individuo rappresentato nella realtà effettiva è necessaria un'esterna circonferenza, un determinato locale in cui si muove e sia attivo; per la qual cosa la poesia drammatica, in quanto non può lasciare nella sua immediata accidentalità nessuno dei detti lati, dovendoli configurare artisticamente come momenti dell'arte stessa, ha d'uopo dell'aiuto di tutte le arti rimanenti. La scena in parte è, come il tempio, un architettonico circuito, ed in parte è la natura esterna, l'uno e l'altra appresi ed eseguiti pittoricamente. In siffatto locale entrano insiememente animate le immagini scolte, ed obbiettivano il loro volere e sentire con uno svolgimento artistico, sia per la recita piena di espressione, sia per una pittoresca mimica di posizioni e movimenti di tutto il corpo formati dallo Interno.

Sotto questo riguardo si può rilevare più precisamente una differenza, la quale ricordi quello che io ho già cennato nel campo della musica come contraddizione del lato declamatorio e della melodia. Val dire che come nella musica declamatoria la cosa principale è la parola nel suo significato spirituale, alla cui espressione caratteristica il lato musicale si assoggetta del tutto; mentre la melodia, benchè prenda in sè il contenuto delle parole, si versa ed esplica per sè nel suo proprio elemento; così anche la poesia drammatica da un lato si serve delle arti sorelle come di un sensibile fondamento e circostanza sulla quale si eleva in libera maestà l'opera poetica come centro prominente di che propriamente si tratta; dall'altro lato però quello che in sulle prime avea valore di aiuto ed accompagnamento si fa scopo per sè stesso, e si sviluppa nel suo proprio campo in una bellezza che sta da sè; la declamazione passa a canto; l'azione a danza mimica; e lo scenario per la sua magnificenza e pittoresco incanto pretende per sè stesso alla perfezione artistica. Se sceveriamo ciò che è propriamente poetico come poesia dell'or cennata esterna drammatica esecuzione, come è avvenuto in mille

modi oggigiorno, per le ulteriori discussioni di questa sfera si rilevano i punti seguenti:

primamente la poesia drammatica che si limita a sè stessa come poesia, e quindi prescinde dalla teatrale esecuzione della sua opera;

in secondo luogo lo spettacolo proprio, in quanto si circoscrive alla recita, alla mimica ed all'azione, in guisa da rimaner del tutto determinatrice e prevalente l'opera poetica;

in terzo luogo finalmente l'esecuzione che si serve di tutti i mezzi dello scenario, della musica e della danza, rendendo questi per sè indipendenti a fronte della parola poetica.

a

L'audizione o la lettura dell'opera drammatica.

Il proprio sensibile materiale della poesia drammatica, come abbiam visto, non è soltanto la voce umana e la parola parlata, ma l'uomo intiero, il quale ed esterna i suoi sentimenti, concetti e pensieri, ed immediatamente con una concreta azione opera col suo totale Essere determinato su' concetti, propositi fatti e condotta degli altri, e pruova un simile contro colpo, o vi resiste fermamente.

α

Al contrario di questa determinazione, fondata sull'Essenza stessa della poesia drammatica, oggigiorno, specialmente pe' Tedeschi, è una veduta corrente il considerare come un'inutile cura quella di organizzare il dramma per l'esecuzione, quantunque tutti gli autori drammatici, sebbene si comportino da sprezzatori od indifferenti per questo lato, nutrano il desiderio e la speranza di mettere in iscena la loro opera. Di qui nasce che il più gran numero de' tedeschi nuovi drammi non riescono ad ottenere un posto in teatro, appunto perchè sono antidrammatici. Certamente non bisogna ritenere che un prodotto drammatico possa non satisfare poeticamente pel suo interno merito: ma codesto pregio viene essenzialmente da una trattazione tale che renda il dramma eccellente per l'esecuzione. Le tragedie greche prestano il miglior documento in proposito: che se noi non le vediamo più sul teatro, osservando più esattamente la cosa, troviamo che serbano un perfetto appagamento, appunto perchè al loro tempo furono composte proprio per declamarsi sulle scene. Ciò che le bandisce oggi dal teatro non è tanto la loro dram-

matica organizzazione, la quale si diparte da quella usata presso di noi o che esclude il coro, quanto le presupposizioni e relazioni nazionali sulle quali sono basate giusta il loro contenuto, ed alle quali a causa del loro dato esotico noi non sapremmo più accomodarci con la nostra odierna coscienza. La malattia di Filottete p. e. la putrida piaga al suo piede, il suo strillare e le sue grida non saprebbero oggi più vedersi ed ascoltarsi, come non potremmo più sposare un interesse per le frecce di Ercole delle quali propriamente si tratta. In simil guisa ci riesce gradita nell'Opera la barbarie del sagrificio umano, di che parla l'Ifigenia in Aulide ed in Tauride; ma nella tragedia nostra codesto lato dee prendere tutto altro indirizzo, come ha fatto Goethe.

β

Intanto la diversa nostra abitudine e di leggere noi stessi un dramma e di vederlo eseguito come totalità vivente ha portato questo sconcio, che il poeta medesimo componga l'opera tenendo di mira in parte anche la lettura, senza che però simile circostanza abbia influsso alcuno sulla natura della composizione. Sotto questo punto di vista vi ha certamente lati singoli che non riguardano se non l'esteriorità, e che van compresi sotto il nome di conoscenza della scena, trascurando i quali non però si minora il pregio intrinseco di un'opera drammatica presa poeticamente. Qui p. e. si classifica il saper calcolare una scena di guisa a poter dare un agio sufficiente per un'altra la quale richiegga grandi preparativi nello scenario, o che un attore abbia tempo necessario per cambiar abiti e per venire, e così via via. Siffatte conoscenze ed abilità non danno alcun poetico vantaggio o nocumento; e dipendono più o meno dalle istituzioni teatrali, variabili e di convenzione. Viceversa però vi ha altri punti, in rapporto a' quali il poeta, per farsi veramente drammatico, deve tenere sott'occhio la vivente esecuzione, e fa d'uopo che i caratteri vi parlino ed agiscano nel senso dell'esecuzione, cioè di un'azione reale e presente. Da siffatto lato la esecuzione teatrale è una vera pietra di paragone. In effetti, avanti il supremo tribunale di un pubblico sano e maturo per l'arte non fan colpo le nude parlate e filastrocche di una dizione sedicente bella, tutte volte che lor manca la verità. A volta a volta senza dubbio anche il pubblico può essere stordito da una maniera di vedere altamente lodata, voglio dire dall'accogliere le guaste opinioni e giudizi de' conoscitori e critici; ma sempre che abbia ancora un raggio di senno, allora soltanto si appaga quando i caratteri si esternino ed agiscano come esige

ed importa la vivente realtà tanto della natura che dell'arte. Se per lo contrario il poeta vuole scrivere soltanto per un singolo lettore, può facilmente giungere a far parlare e comportare le sue figure nello stesso modo onde si scrive una lettera. Allorchè qualcuno ci scrive su' motivi de' suoi disegni e fatti, ci dà assicurazioni, o ne dischiude dinnanzi il suo cuore; tra quello che noi vogliamo o non vogliamo dire in proposito, tra il ricevere una lettera e la nostra risposta si frammettono molte riflessioni e concetti. In effetti, il concetto abbraccia un largo campo di possibilità. Nell'attuale discorso e risposta si presuppone che nell'uomo la sua volontà ed il suo cuore, il suo eccitamento e risoluzione sian diretti, e che in generale si apprenda e si replichi senza la tortuosa via delle ampie riflessioni, bensì occhio in occhio, bocca a bocca, orecchio ad orecchio. Vale a dire che allora le azioni e le parole in quella situazione procedono viventi dal carattere come tale, cui non resta più il tempo per isceglіere tra le molte diverse possibilità.

Da questo lato non è senza importanza pel poeta e per la composizione tener l'occhio fisso al palco scenico, che richiede simile drammatica vitalità: anzi secondo la mia opinione non si dovrebbe stampare propriamente alcun dramma, bensì conservarsi, come faceano gli antichi, qual manoscritto nel repertorio teatrale senza mettersi in una grande circolazione. Allora non vedremmo apparire tanti drammi, che certo hanno una tersa favella, be' sentimenti, eccellenti riflessioni, profondi pensieri, ma fan difetto proprio in quello che costituisce drammatico il dramma, voglio dir nell'azione e nella sua mossa vitalità.

Y

Nel leggere e nell'udire le opere drammatiche non si può dire se esse siano tali da non mancare il loro effetto sul palco scenico. Anche Goethe, il quale negli anni più avanzati potea vantarsi di una grande esperienza teatrale, era molto insicuro su questo punto; specialmente per la mostruosa aberrazione del gusto germanico, il quale aggradisce le cose più eterogenee. Se il carattere e lo scopo delle persone agenti, per sè stesso, è grande e sostanziale, allora l'apprensione addiviene certamente più agevole; ma non si può dare un fermo giudizio, per via di nuda lettura, senza una reale rappresentazione scenica, sul movimento degl'interessi, sulle gradazioni dell'azione, sull'espansione e sviluppo delle situazioni, sulla giusta misura in cui i caratteri operano l'uno sull'altro, sul pregio e verità della loro condotta e linguaggio. In effetti, la parola nel dramma è quella di diversi indi-

vidui, e rigetta un tuono unico, per quanto questo possa essere artisticamente colorito e variato. Oltre a ciò nell'udir leggere un dramma non si saprebbe dire se debbano o no essere nominati volta per volta gl'interlocutori: il che nell'uno e nell'altro caso produce sempre un guasto nell'effetto. Se l'esposizione è monotona, riesce indispensabile nominare le persone, perchè si sappia chi parli, il che fa sempre male all'espressione del pathos: che se l'esposizione è drammaticamente viva, tanto da portarci intieramente nella situazione reale, allora può suscitarsi una nuova contraddizione: val dire che, appagato l'orecchio, anche l'occhio desidera la sua parte; ascoltando un'azione vogliamo vedere le persone agenti, i loro gesti, circostanze e simili: l'occhio vuol concretizzata l'azione ed invece non vede che un lettore, il quale in una società di famiglia o siede o sta in piedi calmo. Per tal modo l'audizione è una insufficiente specie media tra la propria lettura senza suono, in cui cade via tutto il lato reale lasciato alla fantasia, e tra la reale esecuzione.

b

L'arte dell'attore.

Con la reale rappresentazione del dramma, come nella musica, si ha un'altra arte di esecuzione, quella dell'attore; arte sviluppata a perfezione in questi ultimi tempi. Essa veramente richiede gesti, azione, declamazione, musica, danza, scenario; ma il suo principio lascia che la parola e la poetica espressione della stessa sia la potenza preponderante. Questa è l'unica esatta condizione per la poesia come poesia. In effetti, appena la mimica od il canto e la danza cominciano a svolgersi per sè indipendenti, allora la poesia vien rabbassata a mezzo, e perde il suo dominio sulle cennate arti, che pria non servivano che di accompagnamento. Sotto questo riguardo si ponno distinguere i seguenti punti principali.

α

Il primo grado dell'arte dell'attore lo troviamo in Grecia. Ivi l'arte parlante da un lato si connetteva con la scultura: l'individuo agente si presentava come immagine obbiettiva nella corporeità totale. Quando però la statua, animandosi, prende in sè ed esprime il contenuto della poesia, entra nell'interno, movimento delle passioni, cui lascia divenir parole e voci: codesta rappresentazione è più animata e più spiritual-

mente chiara di ogni statua e pittura. Si ponno distinguere due lati in rapporto al cennato animarsi.

αα) Il primo è quello della declamazione qual favella artistica. Essa veramente era poco sviluppata presso i Greci: la chiarezza formava la cosa principale, mentre noi vogliamo riconoscere l'intiera obbiettività del cuore e la specialità del carattere nelle più fine ombre e passaggi, come nelle più spiccate contraddizioni nel tuono e nell'espressione della voce o nella modulazione della recita. Per lo contrario, gli antichi da una banda con un ritmo spiccato, e dall'altra con l'espressione della parola ricca di modulazioni, quando questa restava predominante, aggiungevano alla declamazione l'accompagnamento musicale. Però verisimilmente il dialogo era parlato od avea un lieve accompagnamento: per lo contrario i cori erano portati in una guisa liricamente musicale. Il canto per la sua più forte accentuazione potea rendere più intelligibile il significato delle parole delle strofe del coro: altrimenti io non saprei comprendere come fosse possibile a' Greci intendere i cori di Eschilo e di Sofocle. In effetti, quando pure essi non avevano mestieri di torturarcisi tanto quanto noi, ciò nondimeno io oso dire che comunque io intenda e mi sappia un po' in tedesco, pure rimarrei sempre all'oscuro se la lirica tedesca fosse scritta in uno stile come quello, e venisse così parlata e tutta cantata dal palco scenico.

ββ) il gesto corporale ed il movimento presta un secondo elemento. Sotto questo riguardo è degno di nota qualmente presso i Greci la ciera dell'aspetto rimanesse sempre la stessa, stante che gli attori portavano maschere. I tratti della fisionomia presentavano una invariabile immagine sculta, la cui plastica divideva così poco la mobilissima espressione delle particolari disposizioni dell'animo, quanto i caratteri agenti, i quali propugnavano nelle loro drammatiche lotte un fisso universale pathos; ma nè approfondivano la sostanza di quel pathos nell'intimità del moderno sentire, nè lo ampliavano nella specialità degli odierni caratteri drammatici. Ed altrettanto semplice era l'azione; che però noi non sappiamo cosa alcuna dei famosi mimi greci. Alle volte recitava il poeta stesso, come p. e. facevano Sofocle ed Aristofane; alle volte i cittadini, che non faceano un mestiere dell'arte. Per lo converso, i canti del coro erano accompagnati dalla danza: il che verrebbe disprezzato come sconvenientissimo da' Tedeschi, stante l'odierna specie di danza; mentre per i Greci apparteneva assolutamente alla sensibile totalità della recita teatrale.

$\gamma\gamma$) Per tal modo gli antichi davano alla parola ed alla spirituale esternazione delle passioni sostanziali un dritto tanto poetico, che la esterna realtà per via dell'accompagnamento musicale e della danza otteneva il più compiuto sviluppo. Siffatta concreta realtà dava alla rappresentazione intiera un carattere plastico, mentre il dato spirituale non veniva ricordato per sè esprimendosi in una data subbiettività particolarizzata; ma perfettamente s'intrecciava e fondeva col lato esterno della sensibile apparíscenza altrettanto autorevole.

β

Tra la musica e la danza soffre la parola, in quanto questa rimaner dovrebbe espressione spirituale dello spirito; onde il moderno attore artista ha saputo liberarsi da siffatti elementi. Allora il poeta assiegue una relazione con l'attore come tale, che deve portare alla sensibile appariscenza la produzione poetica per via della declamazione, della espressione fisiognomonica e de' gesti. Il rapporto dell'autore al materiale esterno è, in opposizione delle altre arti, di una specie particolare. Nella pittura e nella scultura è l'artista stesso che impronta le sue concezioni ne' colori, nel bronzo o nel marmo; e se la stessa musica ha d'uopo di mani e gole estranee, pure in essa predomina la meccanica abilità e virtù, sebbene al certo non può mancare l'anima dell'esecuzione. L'attore, per lo converso, entra nella produzione artistica come individuo intiero con la sua figura, fisionomia, voce e simili; ed ha il dovere d'immedesimarsi intieramente e tutto nel carattere che rappresenta.

$\alpha\alpha$) Sotto questo riguardo il poeta ha dritto di esigere dall'attore che questi non aggiunga nulla del suo, e s'immerga intieramente nella parte assegnata, quale il poeta l'ha concepita e poeticamente configurata. L'attore insiememente dee essere lo strumento su cui l'autore suona, uno specchio che riceve tutti i colori e li riflette senza alterarli. Per gli antichi ciò era più agevole, perchè la declamazione, come ho detto, si limitava precipuamente alla chiarezza; ed il lato del ritmo e simile altro veniva facilitato dalla musica; mentre le maschere coprivano il viso, ed anche all'azione non restava grande latitudine. In conseguenza, l'attore senza difficoltà potea rendersi atto alla recita di un universale tragico pathos; e se nella commedia venivano tracciate immagini di persone viventi, quali, p. e. Socrate, Nicia, Cleone, in tal caso le maschere bastavano per imitare marcatamente i tratti individuali; d'altronde non

si avea bisogno di una precisa individualizzazione, mentre Aristofane usava codesti caratteri per rappresentare gl'indirizzi universali a' suoi tempi.

ββ) Ben altrimenti va la cosa negli spettacoli moderni. In essi son cadute le maschere e gli accompagnamenti musicali; in loro luogo è subentrato il giuoco della fisionomia, la moltiplicità de' gesti, e la declamazione riccamente colorita. Poichè da una banda le passioni debbono annunziarsi come subbiettivamente vive ed interne, anche quando siano espresse dal poeta universalmente con una caratteristica generica; i caratteri per la più parte ottengono dall'altra banda una specialità molto più ampia, la cui propria esternazione risaltar dee parimenti agli occhi in vivente realtà. Le figure di Shakespeare precipuamente sono uomini per sè perfetti, chiusi, intieri; di guisa che noi desideriamo che l'artista da sua parte ce li faccia intuire in siffatta piena totalità.

Il tuono della voce, la maniera della recita, la gesticolazione, la fisionomia, in generale l'intiera interna ed esterna appariscenza esige, in conseguenza, una specialità commisurata a quella determinata figura. Laonde, oltre la voce, anche il giuoco de' gesti diversamente graduato assiegue tutt'altro significato; anzi il poeta lascia oggi a' gesti dell'attore molte cose che gli antichi avrebbero espresso con parole. Tale p. e. è la fine del Wallenstein. Il vecchio Ottavio si era essenzialmente cooperato alla perdita di Wallenstein: egli lo trova ucciso proditoriamente per le macchinazioni di Buttler, e nello stesso istante che pur la contessa Terzky annunzia d'aver preso il veleno, riceve una lettera imperiale: Gordon legge la lettera, la porge ad Ottavio con un'occhiata di rimprovero, dicendo « al principe Piccolomini »: Ottavio se ne spaventa e guarda dolorosamente il cielo. Qui non va detto con parole qual compenso Ottavio ricevesse per un servigio, del cui sanguinoso esito egli stesso ha a portare la più gran parte di colpa: ma l'espressione si mostra tutta nella mimica dell'attore.

Con queste esigenze della moderna drammatica arte dell'attore, la poesia non ostante il materiale della rappresentazione può sovente accumular l'effetto in un modo sconosciuto agli antichi. Vale a dire che l'attore qual uomo vivente ha la sua ingenita specialità in riguardo all'organo (della voce), alla figura, all'espressione fisiognomonica, come ciascun individuo; e può da una banda rilevarla contro l'espressione di un pathos universale e di una caratteristica generica; ed in parte è costretto ad armonizzarla con le figure concrete di una ricca individualizzante poesia.

γγ) Oggidì l'attore è un artista, e gli si tributa tutto l'onore di una vocazione artistica: l'essere artista, secondo il nostro odierno sentimento, non porta macchia nè morale nè sociale. Ed a buon dritto; stante che siffatta arte richiede molto talento, intelletto, perseveranza, cura, esercizio, conoscenze, e quando giunga alla sua sommità esige un genio straordinario. In effetti, l'attore non solamente dee penetrare profondamente nello spirito del poeta, e della parte che rappresenta, adeguando del tutto alla medesima la sua propria individualità allo interno ed allo esterno; ma egli con la sua propria produttività deve supplire in molti punti, riempire i vuoti, trovare i passaggi, e farci intendere in generale con le sue risorse il poeta, di cui rende capaci ad intendersi e svolge visibilmente a viva realtà le segrete intenzioni ed i tratti maestri che stanno profondi nell'artistica produzione.

Heinrich von Kleist

(1777 - 1811)

Al brano di Kleist che qui riportiamo nella traduzione di Rodolfo Arnheim nulla di meglio che premettere alcune acute considerazioni dello stesso traduttore:

« Che cos'è, per Kleist, la marionetta? È un modello della creatura in « perfetto funzionamento, e quindi il paradigma della massima e più armo- « nica espressività. Il centro dell'attività, nel muoversi verso lo scopo, dirige « automaticamente il meccanismo intero, con un'ideale compiutezza realizzata « soltanto nell'animale, nel bambino e (si aggiungerebbe oggi) nell'uomo pri- « mitivo. Il Kleist ci pone dinanzi un tipo di artista, attore e ballerino, che « discende in linea diretta dall'irrazionalismo romantico. Senonchè l'arte, pro- « prio come la vera vita umana, non è pura spontaneità! Di questo, noi siamo « oggi più persuasi che ieri. Lo schermo cinematografico ci ha dimostrato che « l'attività degli animali, dei bambini e dei primitivi non è già arte ma sem- « plice documento, delizia naturalistica, materia grezza della creazione. E an- « che sui palcoscenici assai spesso il talento vergine non riesce a comunicare « agli altri la sua sensibilità e le sue passioni, perchè non sa tradurle nelle « forme dell'arte.

« Ciò visto, bisogna però aggiungere che il teatro dei popoli d'Occidente, « che pur tende ad opposte mète con spirito diverso, trarrà feconde suggestioni « da una visione come questa del Kleist, che vuole a base della verità teatrale « l'immediatezza e la spontaneità, tendendo ad un maximum d'identità biolo- « gica, fisica e psichica fra l'attore e il personaggio rappresentato. E si rile- « verà infine che neanche per Kleist il burattino incarna un ideale di espres- « sività scenica o mimica, bensì costituisce soltanto il modello inanimato di « quell'armonia organica che — sul piano supremo in cui la coscienza di- « venta natura — un giorno sarà riconquistata dall'umanità, e che, nel frat- « tempo, vien di tanto in tanto raggiunta da quegli individui che il mondo « riconoscente battezza geni ».

Soggiornavo, l'inverno del 1801, a M...., quando una sera, in un giardino pubblico, m'imbattei nel signor C..., che da poco era stato assunto come primo ballerino dell'Opera in quella città, e aveva una straordinaria fortuna presso il pubblico.

Da: *Sul Teatro delle Marionette.* Estratto dalla « Rivista Italiana del Dramma »; Anno I; Vol. I; Num. 5, del Settembre 1937-XV; traduz. di R. Arnheim; pag. 4 a 8 dell'estratto.

Gli dissi che ero rimasto meravigliato di averlo sorpreso già parecchie volte in un teatro di marionette, che, messo su alla meglio nella piazza del mercato, divertiva il volgo con piccole farse drammatiche, mescolate con canti e danze.

Mi assicurò che la pantomima di quei fantocci lo divertiva assai, e non mancò di osservare che un ballerino desideroso di perfezionarsi avrebbe potuto imparar parecchio da loro.

Questa affermazione, dal modo con cui era stata pronunziata, mi sembrò più che un'idea improvvisata; perciò mi sedetti accanto a lui per interrogarlo più da vicino sulle ragioni su cui poteva fondare una tesi così strana.

Mi chiese se, in realtà, io non avessi trovato molto graziosi nella danza alcuni movimenti dei fantocci, specie dei più piccoli. Non potei negare questo particolare. Un gruppo di quattro contadini, che aveva ballato la ronda a tempo rapido, Teniers non l'avrebbe dipinto più leggiadro.

M'informai sul meccanismo di quelle marionette: come era possibile governare le singole membra e i diversi punti di queste, secondo l'esigesse il ritmo dei movimenti o della danza, senza avere miriadi di fili sotto le dita?

Rispose che non dovevo immaginare che durante i diversi momenti della danza fosse diretto e tirato dal macchinista ogni singolo membro. « Ogni movimento » disse « ha un centro di gravità; basta governare questo centro nell'interno della marionetta; le membra, le quali non sono altro che pendoli, vengono dietro da sè, senz'altro aiuto, in un modo puramente meccanico ».

Aggiunse che questo movimento è molto semplice; ogni volta che il centro di gravità è mosso secondo una linea diritta, già solo per questo le membra descrivono delle curve; e spesso, anche a scuoterlo soltanto a caso, il tutto già giunge a una sorta di movimento ritmico, simile alla danza.

Quest'osservazione mi parve subito gettare qualche luce sul piacere che egli dichiarava di trovare nel teatro delle marionette. Ma pel momento non sospettavo neanche da lontano le conseguenze che più tardi ne avrebbe tratto.

Gli domandai se credeva che il macchinista, che governava i fantocci, fosse egli stesso un ballerino, o almeno dovesse avere un'idea del bello nella danza.

Mi rispose che, se un mestiere è facile dal lato meccanico, non ne segue necessariamente che si possa esercitare senza alcuna sensibilità. La linea che il centro di gravità deve descrivere è in realtà molto semplice, e probabilmente, nella più parte dei casi, una linea retta. Nei casi in cui è curva, la legge della sua curvatura sarà al massimo di secondo grado; e anche in quest'ultimo caso sarà semplicemente ellittica, la qual forma di movimento è in generale quella naturale per i punti estremi del corpo umano (a causa delle articolazioni), e quindi tracciabile dal macchinista senza troppa abilità.

Eppure questa linea è, da un altro lato un che di molto misterioso. Giacchè essa altro non è che il cammino dell'anima del ballerino; ed egli dubitava che la giusta linea si potesse trovare altrimenti che con questo mezzo: che il macchinista si trasferisca nel centro di gravità delle marionette; cioè, in altre parole, danzi.

Obbiettai che questa operazione m'era stata presentata come qualcosa di ben poco « spirituale »: all'incirca come il girare di una manovella, che fa suonare un organetto. « Niente affatto » rispose; « anzi, il rapporto tra il movimento delle sue dita e quello dei fantocci che ne dipendono è abbastanza complesso, press'a poco come quello tra i numeri e i loro logaritmi, o tra l'asintote e l'iperbole ».

Tuttavia egli credeva che si potesse eliminare dalle marionette anche quest'ultima vena di spiritualità, di cui aveva parlato, trasferire completamente la loro danza nel regno delle forze meccaniche, per produrla mediante una manovella, così come avevo immaginato io.

Manifestai la mia meraviglia nel vedere di quale attenzione egli degnasse questa varietà di un'arte bella inventata per il volgo; non solo la riteneva capace di un più alto sviluppo, ma sembrava addirittura che se ne occupasse egli stesso.

Sorrise e: « Oso sostenere » disse « che, se un meccanico mi volesse fabbricare una marionetta secondo le indicazioni che avrei intenzione di dargli, con questa eseguirei una danza tale che nè io nè alcun altro provetto ballerino del nostro tempo, non escluso Vestris, saremmo capaci di eguagliare ». « Ha mai » domandò, dato che io senza aprir bocca abbassavo lo sguardo a terra « ha mai sentito parlare di quelle gambe meccaniche, che certi artefici inglesi fabbricano per i disgraziati che hanno perduto le proprie? ».

Risposi di no; non me n'erano mai venute sott'occhio.

« Mi dispiace » replicò « perchè se io Le dico che con tali gambe quegli infelici danzano, temo che Lei quasi non mi crederà. Che dico

danzano? Il raggio dei loro movimenti è sì limitato, tuttavia quelli di cui dispongono si svolgono con una tranquillità, una leggerezza e una grazia da sorprendere ogni spirito riflessivo ».

Dichiarai scherzando che allora, così stando le cose, aveva trovato il suo uomo. Giacchè l'artefice capace di fabbricare gambe tanto singolari avrebbe potuto senza dubbio mettergli insieme tutta una marionetta, conforme alle sue indicazioni. « Quali » domandai io, dato che egli a sua volta, un poco perplesso, guardava per terra, « quali saranno, dunque, queste esigenze che Lei ha intenzione di porre alla sua abilità? ».

« Niente » rispose, « che non si trovi già anche qui: armonia, agilità, leggerezza — solo, tutto in un grado più alto; e sopratutto una distribuzione più naturale dei centri di gravità ».

« E il vantaggio che questa marionetta avrebbe su ballerini vivi? ».

« Il vantaggio? In primo luogo un vantaggio negativo, egregio amico, e cioè questo: che ignorerebbe l'affettazione. Giacchè l'affettazione compare, come Lei sa, quando l'anima (*vis motrix*) si trova in un punto qualunque diverso dal centro di gravità del movimento. Qui invece il macchinista, mediante il filo metallico o quello di corda, non ha in suo potere altro punto che questo; così tutte le altre membra sono quelle che devono essere, cioè morte, puri pendoli, e seguono la sola legge di gravità; una qualità eccellente, che invano si cerca nella più gran parte dei ballerini ».

« Guardi soltanto la P... » continuò, « quando fa Dafne, e, perseguita da Apollo, si volta a guardarlo; la sua anima è nelle vertebre dei reni; ella si piega quasi volesse spezzarsi, come una naiade della scuola di Bernini. Guardi il giovane F... quando, nella parte di Paride, sta fra le tre dee, e porge il pomo a Venere; la sua anima (è uno spavento a vederlo) sta nel suo gomito ».

« Tali errori », soggiunse, tagliando corto « sono inevitabili da quando abbiamo mangiato l'albero della conoscenza. Ma il paradiso è serrato a catenaccio, e il Cherubino sta dietro di noi; dobbiamo compiere il viaggio intorno al mondo e vedere se per caso, dal di dietro, non si sia riaperto un qualche spiraglio ».

Mi misi a ridere. Certo, pensavo, lo spirito non può sbagliare, là dove di spirito non ce n'è affatto. Eppure mi accorsi che egli aveva ancora qualche cosa sul cuore, e lo pregai di continuare.

« Inoltre » disse « questi fantocci hanno il vantaggio di essere *antigravi*. Dell'inerzia della materia, questa proprietà che più di ogni altra

si oppone alla danza, essi nulla sanno, perchè la forza che li solleva in aria è maggiore di quella che li trattiene a terra. Che cosa non pagherebbe la nostra buona G... per esser più leggera di sessanta libbre, o perchè una forza di egual peso le venisse in aiuto nei suoi *entrechats* e nelle sue piroette? I fantocci han bisogno del suolo soltanto, come gli Elfi, per sfiorarlo e, sull'ostacolo di un attimo, ravvivare di nuovo lo slancio delle membra; noi ne abbiamo bisogno per riposarvi su e ristorarci dello strapazzo della danza; un momento che per sè stesso manifestamente non è danza, e del quale non c'è niente altro da fare che dissimularlo il più possibile ».

Dissi che, per abilmente che egli avesse condotto la causa del suo paradosso, non mi avrebbe fatto credere a nessun patto che in un manichino meccanico potesse esser contenuta più grazia che nella struttura del corpo umano. Replicò che era semplicemente impossibile all'uomo anche solo di eguagliare in questo il manichino. Soltanto un dio avrebbe potuto, su questo campo, misurarsi con la materia; e qui è il punto dove i due estremi del mondo, che è fatto ad anello, si agganciano.

Io mi meravigliavo sempre più e non sapevo che dire, ad affermazioni così strane.

« Sembra » soggiunse mentre prendeva una presa di tabacco « che Lei non abbia letto con attenzione il terzo capitolo del primo libro di Mosè; e con chi ignora questo primo periodo di tutta la formazione umana, non si può ragionevolmente parlare dei periodi seguenti, tanto meno degli ultimi ».

Dissi che sapevo benissimo quali disordini producesse la coscienza nella naturale disinvoltura dell'uomo. A un giovane di mia conoscenza bastò una semplice osservazione per perdere l'innocenza, quasi sotto i miei occhi, e non ritrovare mai più in seguito questo paradiso, nonostante tutti gli sforzi immaginabili. « Ma quali conseguenze » aggiunsi « potrebbe trarre Lei da questo? ».

Mi chiese di qual fatto intendessi parlare.

Raccontai allora che circa tre anni prima m'era accaduto di fare il bagno con un giovane sulla cui figura era diffusa, allora, una grazia meravigliosa. Poteva essere press'a poco nel suo sedicesimo anno, e solo molto da lontano si lasciavano scorgere in lui, chiamatevi dal favore delle donne, le prime tracce della vanità. Il caso volle che proprio poco tempo prima avessimo veduto a Parigi quel giovane che si toglie la spina dal piede; (la copia di quella statua è conosciuta e si trova nella maggior parte delle raccolte tedesche). Uno sguardo gettato in un grande

specchio nel momento in cui egli metteva il piede sullo sgabello per asciugarlo gli rammentò la statua; sorrise e mi disse quale scoperta aveva fatto. In realtà anch'io proprio in quel momento avevo fatto la stessa scoperta; ma, sia per saggiare la fermezza della sua consueta disinvoltura, sia per controbattere salutarmente la sua vanità, mi misi a ridere e risposi che certamente aveva le traveggole. Arrossì, e sollevò il piede per la seconda volta per dimostrarmelo; ma il tentativo, come era facile prevedere, fallì. Sollevò confuso il piede per la terza e quarta volta, lo sollevò ancora almeno dieci volte: invano! Fu incapace di riprodurre il movimento primitivo. Che dico? I movimenti che egli faceva avevano un che di così comico che duravo fatica a trattenere le risa.

Da quel giorno, per così dire da quell'istante, un incomprensibile mutamento accadde nel giovane. Cominciò a stare giorni interi davanti allo specchio; e le sue attrattive lo abbandonarono una dopo l'altra. Sembrava che una potenza invisibile e incomprensibile si mettesse, come una rete di ferro, intorno al libero gioco dei suoi gesti; passato un anno non si poteva scoprire più traccia in lui di quella grazia che altre volte aveva dilettato gli occhi degli uomini che lo circondavano. Ancora adesso vive qualcuno che fu testimone di quel caso strano e disgraziato, e potrebbe confermarlo parola per parola, come io l'ho raccontato.

« A questo proposito » disse cordialmente il signor C... « devo raccontarle un'altra storia di cui Lei intenderà facilmente il rapporto con la Sua ».

« Mi trovavo, durante il mio viaggio verso la Russia, in una tenuta del Signor G..., un nobile livonio, i cui figli proprio allora si esercitavano assai nella scherma. Specialmente il maggiore, che era tornato appena dall'università, faceva il virtuoso, e una mattina che ero nella sua camera mi offrì il fioretto. Tirammo di scherma; ma il caso volle che gli fossi superiore; a questo s'aggiunse l'agitazione per confonderlo; quasi ogni colpo che io tiravo toccava il segno, e il suo fioretto finì per volare in un angolo. Per metà scherzando, per metà toccato sul vivo, confessò, raccogliendo il fioretto, d'aver trovato il suo maestro; ma che ogni cosa al mondo trova il proprio, ed egli mi avrebbe subito presentato il mio. I fratelli scoppiarono a ridere forte e gridarono: « Via, via, giù nella legnaia! » e con ciò mi presero per mano e mi portarono davanti a un orso che il Signor G... loro padre faceva allevare nel cortile.

Quando io stupefatto gli fui dinanzi, l'orso era ritto sulle zampe posteriori, col dorso poggiato a un palo a cui era legato, la zampa destra levata pronta a colpire, e mi guardava negli occhi: questa era la sua « guardia ». Non sapevo se sognassi o no a vedermi contro un tale avversario; ma « Tiri, tiri pure! » diceva il signor G... « e veda se è capace di affibbiargliene una ». Quando mi fui un po' rimesso dallo stupore mi slanciai su di lui col fioretto; l'orso fece un breve movimento con la zampa, e parò il colpo. Cercai d'ingannarlo con delle finte: l'orso non si mosse affatto. Tentai un altro attacco con agilità fulminea; il petto di un uomo l'avrei colpito infallibilmente: l'orso fece un breve movimento con la zampa e parò il colpo. Ormai ero quasi nella situazione del giovane G... S'aggiunse la serietà dell'orso a farmi perdere la padronanza di me; colpi e finte si susseguirono, mi colava il sudore: invano! non solo l'orso, come il primo schermitore del mondo, parava tutti i miei colpi; alle finte (cosa in cui nessuno schermitore del mondo avrebbe potuto imitarlo) non consentiva nemmeno: gli occhi negli occhi, come se potesse leggervi il mio animo, stava ritto con la zampa levata pronta a colpire, e quando i miei colpi non erano tirati sul serio, non si muoveva affatto. Crede in questa storia? ».

« Assolutamente » gridai approvando con allegria, « da qualunque estraneo l'avrei creduta, tanto è verosimile, tanto più da Lei! ».

« Allora, mio egregio amico » disse il signor C... « Lei è in possesso di tutto quel che è necessario per comprendermi. Noi vediamo che nel mondo organico la grazia splende e domina nella misura in cui la riflessione diviene più oscura e debole. Però, come il punto d'incrocio di due rette, dopo aver percorso l'infinito da una banda rispetto a quel punto, riappare d'improvviso sull'altra banda, o come nello specchio concavo, dopo essersi allontanato all'infinito, l'immagine ci riappare d'improvviso vicinissima, così anche, quando la conoscenza si è per così dire spinta attraverso l'infinito, ricompare di nuovo la grazia: cosicchè essa al tempo stesso appare nel modo più puro in ogni corpo umano che abbia una coscienza nulla, o infinita, cioè nella marionetta, o nel Dio ».

« Per conseguenza » dissi io un po' distratto « dovremmo mangiare di nuovo dall'albero della conoscenza per ricadere nello stato d'innocenza? ».

« Infatti » rispose « questo è l'ultimo capitolo della storia del mondo ».

Francesco De Sanctis

(1817 - 1883)

Come avrà notato il lettore non disattento, l'arte dell'attore si ricollega in certo qual modo al concetto estetico del personaggio nel dramma. Si vuol dire che un attore non potrà rappresentare un personaggio, se non sarà capace di farne l'analisi e sopratutto di cogliere quelli che sono i tratti essenziali del personaggio stesso.

Di Francesco De Sanctis, del quale sarebbe superfluo dare un cenno biografico tanto egli è noto e caro non solo agli studiosi ma a tutti gli uomini di pur modesta cultura, si riporta un breve brano da un saggio sul *Triboulet* di Victor Hugo.

Le acute e profonde osservazioni del grande critico sul significato e il valore del personaggio mostrano con grande chiarezza il punto essenziale, cui l'attore deve badare per la sua costruzione fantastica nello spazio e nel tempo. Evidentemente chi si abbandona ai propri sentimenti dà un'individuazione di questi diversa da quella che il personaggio richiede e un'immagine sua perciò contrastante con le parole dell'autore che egli deve pronunciare.

Proprio perchè l'essenziale del personaggio del dramma è quello che il De Sanctis acutamente addita.

Il sostanziale di un personaggio non è nel sentimento, ma nel carattere. Il sentimento, l'intelligenza, la forza ecc. sono un lato solo dell'uomo: l'uomo di profilo; il carattere è tutta l'anima, sentimento, intelligenza, istinto, qualità fisiche e morali, non astratte e scisse, ma determinate ed individuate: il carattere costituisce l'individualità, la personalità. Il sentimento dunque prende qualità dalla natura dell'individuo nel quale si trova, e non ha niente di fisso e d'immobile. Francesca, Giulietta, Antigone, amano tutte e tre; e la bellezza di queste creazioni è posta non nelle qualità generali dell'amore, non in quello che esse hanno di comune, ma in quello che hanno di proprio, cioè nel loro *carattere;* a questo solo patto sono esse creature o persone poetiche. Un critico che veggendosi un individuo davanti mi dice che esso rappre-

---

Da: *Saggi critici* - Opere di F. De Sanctis, Vol. V - Napoli - Alberto Morano, Ed. 1925; pag. 29 a 31.

senta il tale e tal altro sentimento, con gli stessi caratteri fissi che ha in tutti gli esseri poetici, mi cancella l'individualità, e me la riduce a specie, cioè a dire distrugge la poesia, smembra la vita. Quando i Lanzichenecchi si avvicinano a Lecco, tutti sentono paura, gli abitanti in genere, e poi Don Abbondio, Perpetua, Agnese. Ma questo sentimento diviene poetico, perchè s'individua, e quindi si diversifica nei tre personaggi. Udite un maestro di retorica: fatemi un lavoro sull'amicizia, sull'onore, sulla paura, ecc. immaginate un personaggio qualunque, e rappresentate in lui i fenomeni e i caratteri dell'amicizia, dell'onore, della paura ecc. Molti maestri oggi danno de' temi su questo andare; è il difetto capitale del Bartoli, che lavora non di rado sopra l'astratto e dà nel retorico; è la conclusione pratica a cui mena la teoria del Girardin. Ma il Manzoni, in luogo di studiare le proprietà della paura e rappresentare lo stesso sotto tre nomi diversi, ha avuto innanzi tre individui, tre anime, tre caratteri, e tutto nella sua stupenda esposizione vive e si muove. La paura opera in quelli diversamente e produce diversi effetti: ciascuno la sente a suo modo, secondo la sua natura: vi è differenza quantitativa e qualitativa. Sostituite dunque al sentimento il carattere, e si vedrà l'errore in cui è caduto il Girardin.

Ma da errore nasce errore. Se voi mi annullate l'individualità, se vi ponete innanzi dei tipi fissi, ritorna in essere la critica de' modelli e de' paralleli. Il tipo dell'amor paterno si trova nell'*Orazio* di Corneille: Orazio diviene dunque il *modello*, da cui non si possono discostare tutti quelli che pongono in iscena un padre, e se volete, per esempio, dar giudizio del *Triboulet* di Victor Hugo, fate un raffronto, un *parallelo* tra Orazio e Triboulet. Così fa Girardin; ed io insisto, perchè la critica presso di noi è generalmente ancora in questo stato. Fu già tempo, che non si poteva parlare della *Gerusalemme* senza correre col pensiero alla *Iliade*. Con questa critica il Gravina ci dimostra che l'*Italia Liberata* del Trissino sia un poema perfetto, perchè affatto conforme al modello, all'*Iliade*.

Che si fa oggi nelle scuole? Parlo delle scuole, dove si è uscito un po' dalle parole e dalle frasi, e vi si mostra qualche tendenza ad una critica più alta. Eccoti il professore in cattedra. Tu gli parli di un povero operaio gittatosi indarno nel Po a scampo di un suo compagno pericolante: ed egli ti risponde: Eurialo e Niso; tu gli dipingi la madre che pianga sul figliuolo morto; ed egli: Merope; e il suo cervello è una officina di tipi e di modelli per tutte sorti di situazioni. Le lezioni del Girardin sono per questa gente un sussidio prezioso, un repertorio, un

rimario di tipi e di modelli. Ci trovate il dolore tipo, l'amore tipo, il padre tipo, la madre tipo, il figlio tipo, ecc., ciascun tipo col suo modello corrispondente; quasi una spiegazione anatomica con le figure di rincontro; è arte e critica ridotta a meccanismo. Voi dovete considerarmi le cose, come le sono in sè, nella loro individualità, e non ne' loro rapporti più o meno lontani ed estrinseci. Questa critica a rapporti e a paralleli fa effetto, come le antitesi ed i concetti; ti colpisce, ti sorprende, e se vuoi, ti diletta anche; ma non tardi molto a scoprirvi di sotto il vacuo e il falso.

Luigi Bonazzi

(1811 - 1879)

Fu scrittore e attore di talento. Fece parte della Compagnia di Gustavo Modena, del quale condivise anche il fervido patriottismo. Appartiene a quel gruppo che, rappresentato dal Modena, col Lombardi, Morelli, Vestri reagì al manierismo tradizionale del teatro. Il brano che qui si cita serve anche a mostrare come il Modena ponesse dei limiti all'infiammato romanticismo e alla teoria dell'istinto e della passionalità, che aveva portato il Lombardi a darsi un autentico colpo di daga sulla scena, ferendosi malamente.

...S'inganna chi crede che sia tanto più facile ad un attore rappresentare un carattere, quanto meno è discosto dal suo; egli confonde i mezzi organici con la natura morale dell'attore. Non si fa bene l'amoroso senza dolcezza di voce, l'ipocrita senza voce flessibile, il padre senza aspetto autorevole, il tiranno senza fierezza di modi. Ma come l'uomo conosce meglio gli altri che sè medesimo, così pare che l'attore abbia più chiara la intuizione di un carattere diverso dal suo, appunto perchè lo vede fuori di sè. Ho veduto quasi sempre i furbi e gli scaltri dipingere egregiamente gli ingenui e gli sciocchi; gli schietti e i temerari, gli ipocriti e i pusillanimi, i mansueti i tiranni; e conosco qualcuno dei nostri brillanti dalla testa sventata che metterebbe volentieri i denari alla cassa di risparmio . . . . . .

Bisognerà dunque non sentire, per esprimere le passioni? — Certo, se voi date una parte appassionata ad un attore che non sente, ei non vedrà nulla nella sua parte, e la inesperienza delle passioni non gli farà trovare i modi di esprimerla. Ma una volta trovati questi modi da un'anima sensitiva, l'immaginazione supplisce alla passione reale nel momento di esprimerla, e l'intelletto fa la parte di direttore. Ho veduto attori valenti piangere alla prova, non alla recita; li ho veduti freddi e talvolta scherzosi un momento prima e un momento dopo una grande scena di passione; come ho veduto cattivi attori tornare fra le quinte convulsi ed ansanti, con la testa fumante, dopo aver pianto davvero senza aver commosso nessuno.

Da: *Gustavo Modena e l'arte sua* - Con prefazione di Luigi Morandi - Città di Castello, S. Lapi, Tipografo Editore, 1884 - Nota a pag. 93 e nota 2 pag. 36 e 37.

Tommaso Salvini

(1829 - 1915)

Quanto cattivo uso la scuola russa e particolarmente Stanislawsky e Dancenko abbiano fatto del nome del nostro Salvini, che fu romantico, ma nel più equilibrato senso latino, risulta evidente dal brano, che Luigi Rasi gli dedica nel suo « *I Comici Italiani* », Vol. II, p. 495, Firenze, Francesco Lumachi, 1905.

« Ho detto più su che T. Salvini fu classico nel significato puro della parola, che non mai s'ebbe a notare nella sua esposizione la esuberanza spontanea, e pure talvolta nella spontaneità grottesca, dei romantici: nei suoi scatti di passione, nei suoi scoppi di furore era sempre la misura contegnosa, direi quasi plastica della forma: plasticità che non tradiva mai la fatica dello studio ma usciva elegantissima e varia sempre e rapida in una spontaneità *apparente* ».

Si vede quanto siamo lontani dalle fantasie del Dancenko, che ha dedicato al Salvini un mediocre romanzo: *Il grande vecchio*, Corticelli, Milano, 1934-XII, pp. 122-123:

« Prima esisteva la nobiltà e non la semplicità. Gli eroi della scena ele-
« vavano la folla, ma su dei trampoli. Lo spettatore si lasciava commuovere
« dai sentimenti nobili, pur comprendendo che quelli non costituivano la vita
« reale. Alla realtà si anteponeva la poesia ».

Qualcosa di simile lo stesso Stanislawsky ha scritto nel suo citato *Ma vie dans l'art*, dove Salvini è portato come antesignano inconscio del suo metodo.

IL « SOFOCLE » ED IL « SANSONE »

Il lettore che ha già preso confidenza con la mia poca modestia, mi permetterà un'affermazione che io tengo per certa. Il carattere ove io meno mi disistimo è quello di *Sofocle*, nell'omonimo dramma in versi di Paolo Giacometti. Esso venne composto espressamente per me, ed oso dire che le passioni di quel grandioso personaggio mi si attagliano sì bene che mal si acconcerebbero ad altro artista; ebbene, il nome di Sofocle venerato, e come poeta e come cittadino, non ebbe il vanto d'attirare mai un pubblico numeroso.

Da: *Ricordi* aneddoti ed impressioni dell'artista TOMMASO SALVINI; Milano: Fratelli Dumolard Editori 1895; pag. 140 a 142, e pag. 396.

Coloro che assisterono alle rappresentazioni di quel lavoro erano pieni d'entusiasmo; ma alle successive repliche, l'uditorio era sempre scarso; ed il componimento è uno dei più pregevoli che sia stato scritto in questo secolo.

Altro lavoro fu composto espressamente per me da Ippolito d'Aste; e fu il Sansone, tragedia biblica, ricca di bellissimi versi, di peregrini concetti, e d'incontestabile effetto scenico; ma di certo, come lavoro filosofico e letterario, molto inferiore al Sofocle. Ebbene, il sommo poeta greco dovette cedere il primato all'eroe biblico. Oh, stramberia e ingiustizia del pubblico!

Debbo però convenire che al gran successo di questa produzione contribuirono le mie forme atletiche, i poderosi miei muscoli e la robustezza della voce. È inutile dissimularlo: per certe parti i mezzi fisici e vocali sono una necessità e formano una parte integrale di merito. È un'illusione il credere che, nelle arti rappresentative, bastino l'intelligenza ed il talento a procurarsi una grande riputazione. Il cantante può avere un bel metodo, una grande agilità di gorgheggi, una perfetta intonazione; ma se non vi aggiunge la bella e forte voce sarà sempre mediocre.

Il pubblico pretende insieme al talento la prestanza fisica; insieme all'ingegno, la sonorità simpatica e spontanea della voce. Quando vi è deficienza nell'uno o nell'altro dono della natura, l'attenzione si smorza, si fiacca, l'entusiasmo non sgorga, ed il pubblico vi pone nella categoria degl'intelligenti, degli artisti stimabili; ma non in quella degli eminenti. E non è un'ingiustizia la sua! Egli non vi obbliga ad entrare in un'arte che esige tanti requisiti; ei non vi costringe a dovere implorare la sua condiscendenza; non vi impone di esporvi in ciò che non vi si adatta. Perchè ribellarsi allo strale della critica? Perchè alcuni pretenderebbero imporsi a forza, spesso denigrando gli eletti? Questi nuovi Icari cercano innalzarsi con ali di cera, che ai raggi del Sole si liquefanno; e cadono quindi nell'abisso dal quale non possono risorgere. Mi si obietterà, che l'Arte non è il patrimonio di qualche eccezione e che anche gli umili hanno il diritto di parteciparne; non mi oppongo; ma allora restino nei loro confini, non si avventurino a reggere un peso che la loro forza non può sostenere. Si contentino dei modesti encomî, dei lusinghieri incoraggiamenti, ma non invadano un terreno che non hanno i mezzi di coltivare, e del quale non possono ritrarre che sterili frutti. I personaggi come quelli di *Saul*, di *Sansone* e d'*Ingomaro*, nel *Figlio delle Selve*, domandano un'imponente figura ed una maschia

voce; ed avendomi la natura favorito di questi materiali vantaggi, feci sì che il mio nome si accompagnasse per molto tempo con quelli del Re Biblico, dell'Eroe Soreo e del barbaro Tettosago.

Impressioni sugli artisti drammatici del giorno

Andrea Maggi è uno dei più prestanti attori che abbiano calcato le scene nostre da mezzo secolo in quà. In alcune parti, per la prestanza fisica, non ha rivali. Se non potè salire alla sommità, deve incolpare sè stesso. Può egli asserire di avere assiduamente e profondamente studiata l'arte sua? Non lo credo. Quali tesori di doni naturali egli possiede! Quale intuizione estesa, feconda, ma attutita dalla poca applicazione. Sembrerebbe ei pensasse che l'arte non abbisogna di studio e che, apprese le parole, il resto venisse da sè. Se per poco questo pur giovane artista avesse potuto persuadersi nel principio della sua carriera che l'arte va coltivata con maggior cura e serietà, con indagini perseveranti, con profonde meditazioni, affinchè renda frutti maturi e prelibati, non ne raccoglierebbe degli scialbi ed acerbi. Tanto ingegno, tanta naturale attitudine avrebbero promesso miglior risultato. La esuberanza dei suoi mezzi fisici, con l'invidiabile suo organo vocale, credo che in luogo di giovargli gli furono dannosi, poichè, se avesse dovuto combattere qualche lieve imperfezione, si sarebbe maggiormente addentrato nello studio dei segreti, che dirò, psicologici dell'arte, e ne avrebbe ottenuto uno splendido effetto. Nullameno egli occupa uno dei primi posti nell'areopago dell'arte drammatica italiana.

DAL POSITIVISMO ALLO PSICOLOGISMO

Carlo Darwin

(1809 - 1882)

Il nome di Darwin in questa raccolta può, a prima vista, stupire. Non è così, però, se si medita su quello che è rimasto vitale delle teorie darwiniane e sopratutto delle sue asserzioni. Cadute le sue dottrine sull'*origine della specie* rimangono vive certe sue considerazioni su la *lotta per la vita* e sopratutto alcuni suoi studî, come quello da cui è tratto il presente brano che, pur non essendo i più noti, contengono, forse, la parte più vitale dell'opera del naturalista inglese. Non per nulla il pezzo del Darwin è da noi riportato in testa al gruppo di quelli che abbiamo battezzato naturalisti, veristi, ecc.

Il Darwin imposta con rigore scientifico il problema dell'epressione dei sentimenti negli uomini e, quindi, il suo studio è essenziale per quanti si occupano della mimica: cioè dell'arte di esprimere attraverso il volto e la persona questi sentimenti. Il presupposto naturalistico della filosofia darwiniana qui è fuori causa: quello che conta è l'osservazione dell'espressione come linguaggio spirituale. Più che il filosofo, in questo caso, preme lo scienziato. Ci sembra, riportando il pezzo più significativo dell'opera cui si è accennato, di recare un contributo di chiarezza alla lettura di quanto segue. L'arte dell'attore, cioè, presuppone la conoscenza dell'espressione umana. Oggettiva in Darwin diviene individuale nella creazione artistica dell'attore.

Principii generali della espressione

I. *Principio dell'associazione delle abitudini utili.* — In date condizioni dell'animo, per rispondere o per soddisfare a date sensazioni, a dati desiderii, ecc., certe azioni complesse sono di un'utilità diretta o indiretta; e tutte le volte che si rinnovella il medesimo stato di spirito, sia pure a un debole grado, la forza dell'abitudine e dell'associazione tende a produrre gli stessi movimenti, benchè d'uso veruno. Può nascere che atti ordinariamente associati per l'abitudine a certi stati di animo sieno in parte repressi dalla volontà; in tali casi, i muscoli, sopra tutto quei meno soggetti alla diretta influenza della volontà, possono

---

Da *La espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali.* Versione italiana col consenso di Carlo e Francesco Darwin, per cura di Giovanni Canestrini. II Edizione sulla II edizione inglese; Unione Tipografico Editrice - Torino 1890. Cap. I, da pag. 23 a pag. 24; e Cap. XIV, da pag. 249 a pag. 261.

tuttavia contrarsi e produrre movimenti che ci paiono espressivi. Altra volta, per reprimere un movimento abituale, altri leggieri movimenti si compiono, e pur essi sono espressivi.

II. *Principio dell'antitesi.* — Talune condizioni di spirito determinano certi atti abituali che sono utili, come lo stabilisce il nostro primo principio. Dappoi, allorchè si produce uno stato dell'animo direttamente inverso, siamo fortemente e involontariamente tentati di compiere movimenti del tutto opposti, per quanto inutili, e in alcuni casi questi movimenti sono molto espressivi.

III. *Principio degli atti dovuti alla costituzione del sistema nervoso, affatto indipendenti dalla volontà e, fino a un certo punto, anche dall'abitudine.* — Quando il cervello è fortemente eccitato, la forza nervosa si produce in eccesso e si trasmette in certe determinate direzioni, dipendenti dalle connessioni delle cellule nervose, e in parte dall'abitudine; oppure può avvenire che l'afflusso della forza nervosa sia, in apparenza, interrotto. Ne risultano effetti che noi troviamo espressivi. Questo terzo principio potrebbe per maggiore brevità dirsi quello dell'azione diretta del sistema nervoso.

Considerazioni finali e ricapitolazione

Io ho fatto del mio meglio per descrivere, nelle pagine precedenti, le azioni principalissime dell'uomo e di alcuni pochi animali inferiori, che costituiscono l'espressione. Ho anche tentato di spiegare l'origine e lo sviluppo di dette azioni in base ai tre principii di cui è parola nel primo capitolo. Il primo di questi principii sta in ciò, che i movimenti utili a soddisfare un qualche bisogno o ad alleviare una qualche sensazione, ripetuti spesso, diventano abituali così che vengano eseguiti, siano essi utili o no, ogni volta che proviamo lo stesso bisogno o la stessa sensazione anche in grado assai leggero.

Il nostro secondo principio è quello dell'antitesi. L'abitudine di eseguire volontariamente dei movimenti contrari in seguito a contrari eccitamenti si è fortemente sviluppata per l'esercizio pratico durante tutta la nostra vita. Se quindi sono state eseguite regolarmente certe azioni in un determinato stato dell'animo conforme al nostro principio, si verificherà involontariamente una forte tendenza all'esecuzione di

azioni direttamente opposte, siano esse o non siano di qualche utilità, sotto l'eccitamento d'uno stato opposto dell'animo.

Il nostro terzo principio è quello dell'azione diretta del sistema nervoso sul corpo, indipendentemente dalla volontà e in gran parte anche dall'abitudine. L'esperienza insegna che si produce forza nervosa e si fa libera ogni volta che il sistema nervoso cerebro-spinale viene irritato. La direzione percorsa da questa forza nervosa viene necessariamente determinata dal modo di unione delle cellule nervose fra loro e colle diverse parti del corpo. Questa direzione viene pure considerevolmente influenzata dall'abitudine, in quanto che la forza nervosa si propaga facilmente in canali messi spesso e da lungo tempo in azione.

I movimenti pazzi e dissennati di un uomo furioso possono ascriversi in parte alla diffusione di forza nervosa che è priva di particolari condotti, ed in parte all'abitudine: poichè essi rappresentano spesso in un modo indeterminato l'atto del battere. Essi si connettono perciò sotto questo riguardo coi gesti dipendenti dal nostro principio; nel caso, per es., d'un uomo arrabbiato od indignato che assume inconsciamente una posizione adatta all'offesa del suo avversario, e senza nessuna intenzione di recargli di fatto un'offesa. Noi vediamo ancora l'influenza dell'abitudine in tutti i sentimenti e le sensazioni che vengono chiamati eccitanti; essi hanno assunto questo carattere per ciò, che ordinariamente hanno provocato delle azioni energiche; ma un'attività modifica in modo indiretto il sistema respiratorio e circolatorio, e quest'ultimo reagisce a sua volta sul cervello. Ogni volta che noi proviamo questi eccitamenti o sensazioni in grado anche insignificante, quantunque essi in questo caso non producano nessuno sforzo, tuttavia l'intero nostro corpo si turba per la forza dell'abitudine e dell'associazione. Altri sentimenti e sensazioni vengono detti deprimenti, poichè essi comunemente non hanno provocato azioni energiche, eccezione fatta del primo momento, come un estremo dolore, la paura e l'affanno; infine essi hanno cagionato stanchezza o sfinitezza; la loro espressione è per conseguenza formata da segni negativi e da prostrazione generale. Si danno inoltre altri sentimenti ancora, come quelli dell'affetto, i quali ordinariamente non determinano alcuna attività di nessuna specie e conseguentemente non vengono espressi da segni esteriori distinti. È però vero che l'affetto in quanto che sia un sentimento gradevole, provoca i segni ordinari del piacere.

D'altro canto, molti degli effetti che si manifestano, in conseguenza di un'irritazione del sistema nervoso, sembrano essere affatto indipen-

denti dalla corrente di forza nervosa che percorre i canali diventati abituali in seguito ad antecedenti sforzi della volontà. Simili effetti, i quali tradiscono spesso lo stato dell'animo delle persone affette in tal maniera, non possono spiegarsi per ora; come è per esempio il cambiamento di colore dei capelli in seguito a terrore o cordoglio — il sudor freddo e il tremito dei muscoli per paura — le alterazioni delle secrezioni del tubo digerente — e il cessare dell'attività in certe glandule.

Quantunque molti fatti relativi al soggetto di cui qui trattiamo siano incomprensibili, si possono però spiegare fino ad un certo punto tanti movimenti ed attività costituenti una determinata espressione col mezzo dei tre principii o leggi sopraccennate, che possiamo nutrire fondata speranza di vederli più tardi tutti spiegati col mezzo di essi o di principii assai analoghi.

Le azioni di qualunque specie che accompagnano regolarmente e costantemente una determinata modificazione dello spirito si denominano espressioni. Queste possono essere formate da movimenti di una qualunque parte del corpo, come sarebbero il dimenare della coda del cane, lo stringersi nelle spalle dell'uomo, l'erigersi dei peli, la secrezione di sudore, la modificazione dei capillari, il respirare affannoso, e l'attività degli organi della voce e d'altri apparati producenti suono. Perfino gli insetti esprimono collera, terrore, gelosia ed amore col mezzo dei loro striduli suoni. Nell'uomo gli organi della respirazione hanno un'importanza speciale nell'espressione, in modo diretto non solo, ma anche e molto più in modo indiretto.

Pochi punti relativi al presente soggetto sono più interessanti della catena estremamente complicata di fenomeni che costituiscono certi movimenti molto espressivi. Ci consideri per es. la posizione obliqua delle sopracciglia di un uomo affetto di dolore o di affanno. Quando piccoli fanciulli strillano per la fame o per dolore, la circolazione ne vien modificata e gli occhi si riempiono facilmente di sangue; in conseguenza di ciò i muscoli protettori che circondano l'occhio si contraggono fortemente. Questo modo d'agire è stato sicuramente reso fisso ed ereditario nel corso di molte generazioni. E se anche col progredire degli anni e della coltura sia in parte venuta meno l'abitudine di strillare, i muscoli che circondano l'occhio tendono tuttavia a contrarsi, ogni qualvolta una sensazione di angustia anche insignificante si manifesti. Di questi muscoli i piramidali del naso sono meno soggetti al controllo della volontà che gli altri, e la loro contrazione può essere solo impedita da quella dei fasci mediani del muscolo frontale; questi ultimi fasci solle-

vano le estremità interne delle sopracciglia e solcano la fronte in un modo tutto particolare, che noi immediatamente riconosciamo come espressione del dolore o dell'affanno. Movimenti insignificanti, come quelli qui accennati, o l'abbassamento appena sensibile dell'angolo orale sono gli ultimi avanzi o i rudimenti di movimenti ben distinti e comprensibili. Essi hanno per noi, riguardo all'espressione, la stessa grande importanza che hanno pel naturalista i comuni organi rudimentali nella classificazione e genealogia degli esseri organici.

Ognuno vorrà concedere che i principali movimenti espressivi, presentati dall'uomo o dagli animali inferiori, siano al presente congeniti o ereditati, vale a dire non appresi dall'individuo. Impararli od imitarli è affatto impossibile per molti di essi, poichè fino dai primi giorni dell'infanzia e per tutta la vita sono perfettamente esclusi dal controllo della volontà, come per es. il rilassamento delle arterie della pelle, e l'aumento dell'attività del cuore nella collera. Noi possiamo veder arrossire per vergogna bambini di due o tre anni anche ciechi nati, e la pelle nuda del capo di piccoli fanciulli diventar rossa quand'essi sono agitati da qualche passione. I bambini strillano per dolore immediatamente dopo la nascita, e in allora i lineamenti della loro faccia presentano la stessa forma, come negli anni posteriori. Questi soli fatti bastano a dimostrare che molti dei nostri più significativi movimenti espressivi non sono stati appresi; è peraltro meraviglioso che alcuni di essi, senza dubbio congeniti, abbisognino di un certo esercizio nell'individuo prima che possano essere eseguiti completamente e in modo perfetto: per esempio il pianto il riso.

L'ereditarietà del maggior numero dei nostri movimenti espressivi spiega il fatto che i fanciulli nati ciechi, come mi dice il rev. R. H. Blair, eseguiscono gli stessi movimenti e collo stesso modo, come quelli dotati della vista. Per l'ereditarietà noi possiamo comprendere anche il fatto, che gli individui, tanto giovani quanto vecchi, di razze assai distinte, nell'uomo come negli animali, esprimano eguali modificazioni dell'animo con movimenti eguali.

Il fatto che giovani e vecchi animali esprimono i loro sentimenti nello stesso modo ci è tanto familiare, che noi osserviamo appena quanto sia meraviglioso che un giovane cagnolino appena nato dimeni la coda se è di buon umore, abbassi le orecchie e scopra i denti canini quando vuol mostrare collera, esattamente come un cane vecchio, oppure che un piccolo micino curvi il suo dorso ed eriga i suoi peli per paura o per collera, precisamente come un vecchio individuo della sua

specie. Se noi rivolgiamo ora la nostra attenzione a quei gesti, i quali in noi stessi di rado avvengono e che siamo avvezzi a ritenere artificiali o convenzionali, come lo stringer delle spalle per esprimere impotenza o il sollevare delle braccia colle mani aperte e le dita allargate per esprimere meraviglia, ci sorprenderà forse assai di trovare che essi sono congeniti. Noi possiamo conchiudere che questi ed alcuni altri gesti sono ereditari, considerando che essi vengono eseguiti da fanciulli molto giovani, dai ciechi nati e dalle razze umane le più diverse. Noi dobbiamo ancora ricordare che nuove e molto singolari abitudini, associate con certe modificazioni dello spirito, sviluppatesi in determinati individui furono in alcuni casi trasmesse alla prole per più d'una generazione.

Certi altri gesti, i quali a noi sembrano tanto naturali, così che ci potremmo facilmente immaginare che siano congeniti, furono assai probabilmente appresi come i vocaboli d'una lingua. Il sollevare le mani giunte e il volgere degli occhi in alto durante la preghiera sembrano essere di questo numero. Lo stesso vale pel bacio quale dimostrazione d'affetto; questo è però innato, in quanto dipende dal piacere che il contatto con una persona amata ci procura. Le prove relative all'ereditarietà del piegare e dello scuotere il capo in segno d'affermazione e di negazione, sono dubbie; questi segni non sono affatto comuni a tutti, ma sembrano però troppo diffusi per essere stati appresi da tutti gli individui di razze tanto numerose in un modo indipendente.

Passiamo ora ad indagare, quanta parte abbiano avuta la volontà e la consapevolezza nello sviluppo dei diversi movimenti dell'espressione. Per quanto noi possiamo giudicare, solo alcuni pochi movimenti espressivi, come quelli or ora accennati, furono imparati da ciascun individuo, vale a dire furono consciamente e volontariamente eseguiti nei primi anni della vita ad uno scopo determinato o ad imitazione di altri, e diventati quindi abituali.

Il massimo numero dei movimenti dell'espressione e fra questi i più significanti sono, come abbiamo veduto, innati o ereditari, e di questi non si può dire che dipendano dalla volontà dell'individuo. Tuttavia tutti i movimenti compresi dalla nostra prima legge erano originariamente eseguiti ad uno scopo determinato, vale a dire per preservare da un qualche pericolo, per alleviare una sensazione molesta, o per soddisfare un qualche bisogno. Si può, per es., difficilmente dubitare che gli animali, i quali combattono coi loro denti, non abbiano conseguita l'abitudine di rivolgere le loro orecchie all'indietro e di premerle contro

il capo, per ciò che i loro progenitori hanno volontariamente agito in tal modo, per difendere le loro orecchie dalle lacerazioni dei loro nemici; poichè quegli animali che non combattono coi denti non esprimono il loro furore in questo modo. Noi possiamo ritenere come assai probabile che noi stessi abbiamo conseguito l'abitudine di contrarre i muscoli che circondano l'occhio, quando piangiamo quietamente, cioè senza produrre alcun suono, per ciò che i nostri progenitori specialmente nell'infanzia abbiano provato nell'atto dello strillare una sensazione molesta al loro globo oculare. Inoltre havvi alcuni movimenti altamente espressivi, i quali sono il risultato del tentativo di trattenere o di impedire altri movimenti espressivi; così la posizione obliqua delle sopracciglia e l'abbassamento dell'angolo orale sono conseguenze del tentativo di evitare o di interrompere, se già è avvenuto, uno scoppio di grida. In questo caso, è chiaro che la coscienza e la volontà debbono essere da principio in giuoco: il che però non vuol dire che noi in questi o in altri casi simili sappiamo quali muscoli vengano posti in attività, ciò che qui non avviene, come non avviene nell'esecuzione dei movimenti volontari i più comuni.

Quanto ai movimenti espressivi determinati dal principio dell'antitesi, è chiaro che la volontà è venuta in giuoco, sebbene in un modo lontano ed indiretto. Lo stesso vale ancora per quei movimenti che cadono sotto il nostro terzo principio. Siccome questi sono influenzati da ciò che la forza nervosa facilmente si propaga entro canali usati, essi furono determinati da antecedenti ripetute manifestazioni della volontà. Gli effetti indirettamente determinati da questo ultimo influsso sono spesso complicati, per la forza dell'abitudine e dell'associazione, con quelli che risultano direttamente dalla irritazione del sistema nervoso cerebro-spinale. Di questo numero sembra essere l'aumento dell'attività cardiaca sotto l'influsso di un forte eccitamento dello spirito. Quando un animale erige il pelo, assume una posa minacciosa ed emette dei suoni furiosi per incutere paura o terrore ad un nemico, noi vediamo un'ammirabile combinazione di movimenti, i quali originariamente erano volontari, con degli altri involontari. È però possibile che anche atti strettamente involontari, come l'erezione dei peli, possano essere stati influenzati dalla misteriosa potenza della volontà.

Alcuni movimenti espressivi potrebbero esser nati spontaneamente in associazione con certe modificazioni dell'animo, come quei piccoli tratti particolari di cui fu parlato anche poco prima. Ma io non conosco nessuna prova di fatto che renda verosimile questa opinione.

La facoltà di comunicazione fra i membri di uno stesso stipite col mezzo della parola è stata della più alta importanza rispetto allo sviluppo dell'uomo; e la potenza della parola è rafforzata in modo significante dai movimenti espressivi della faccia e del corpo. Noi ci accorgiamo di ciò, quando c'intratteniamo a discorrere sopra un soggetto importante con una persona di cui non vediamo il volto. Ciò non ostante, per quanto mi fu dato indagare, non vi sono ragioni per ritenere che un muscolo qualunque sia stato sviluppato o anche solo modificato allo scopo esclusivo dell'espressione. Gli organi vocali e gli altri apparati che producono suoni assai espressivi sembrano formare una parziale eccezione; io ho tuttavia in altro luogo tentato di dimostrare che questi organi dapprima furono sviluppati per scopi sessuali, affinchè col loro mezzo uno dei sessi possa chiamare e solleticare l'altro. Io non sono neppure in istato di trovare ragioni per ammettere che un movimento ereditario qualsiasi, il quale serve ora come mezzo della espressione, sia stato eseguito in origine volontariamente e consciamente per ottenere questo scopo particolare, come alcuni gesti e il linguaggio delle dita dei sordo-muti. All'opposto sembra che ogni movimento proprio o ereditario della espressione abbia avuto un'origine naturale e indipendente. Ma una volta raggiunti questi particolari movimenti, essi possono essere impiegati volontariamente e consciamente quali ausiliari della reciproca comunicazione. Perfino i bambini si accorgono in età ancora tenera, se sono accuratamente allevati, che il loro strillare arreca loro sollievo, e presto imparano a strillare volontariamente. Noi possiamo osservare spesso come taluno aggrotti involontariamente le sopracciglia per esprimere stupore, o sorrida per esprimere contentezza e soddisfazione. Spesso avviene che taluno desideri rendere evidenti e dimostrativi certi gesti; e allora innalza le sue braccia distese e colle dita allargate sopra il suo capo, per esprimere meraviglia, oppure solleva le spalle fino alle orecchie per indicare che egli non può o non vuole fare qualche cosa. La tendenza ad eseguire tali movimenti verrà rafforzata o aumentata, se essi vengono eseguiti nel modo anzidetto volontariamente e ripetutamente; e simili attitudini possono essere trasmesse.

Vale forse la pena d'esaminare se certi movimenti, i quali dapprincipio furono usati solo da uno o da pochi individui per esprimere un determinato stato dell'animo, si sieno talvolta estesi ad altri individui e infine si siano resi comuni per virtù dell'imitazione conscia od inconscia. È certo che havvi nell'uomo una forte tendenza all'imitazione indipendentemente dalla volontà cosciente. Ciò si manifesta nel modo

più straordinario in certe malattie cerebrali, e specialmente in principio del rammollimento infiammatorio del cervello. Gl'individui affetti da questa malattia imitano, senza nulla comprendere, ogni gesto, per quanto assurdo, che venga fatto in loro presenza, e ripetono ogni parola che venga pronunciata vicino a loro, anche se in una lingua forestiera (*). Per quanto riguarda gli animali, lo sciacallo e il lupo in istato di prigionia hanno imparato ad imitare il latrato del cane, il quale serve ad esprimere sentimenti e desiderii diversi, e che è così meraviglioso perchè acquisito dopo che il cane fu ridotto allo stato domestico e perchè ereditato in diverso grado dalle diverse razze, ci è ignoto; ma non si potrebbe forse supporre che l'imitazione abbia avuto la sua parte nell'origine di esso, vale a dire nel senso che i cani sono vissuti per lungo tempo in società con un animale tanto ciarliero come è l'uomo? (**).

Nel corso delle presenti osservazioni e dell'intiero libro io ho spesso provato una difficoltà significante relativa all'uso appropriato delle espressioni: volontà, coscienza e intenzione. Azioni, le quali dapprincipio sono volontarie, diventano presto abituali e infine ereditarie, e allora possono essere eseguite anche in opposizione alla volontà. Sebbene esse manifestino spesso lo stato dell'animo, tuttavia questo risultato dapprincipio non era preveduto nè aspettato. Anche espressioni simili, come, per es., la seguente: « Certi movimenti servono quai mezzi dell'espressione », possono facilmente condurre in errore, poichè racchiudono l'idea, che questo sia stato il loro scopo primitivo. Ciò sembra essere avvenuto solo di rado o quasi mai; i movimenti, o sono stati originariamente di qualche vantaggio diretto, oppure sono effetti indiretti dell'irritazione del sensorio. Un bambino può strillare a bella posta oppure instintivamente, per dimostrare che ha bisogno di nutrimento; ma non ha desiderio alcuno nè alcuno scopo di contorcere i suoi lineamenti in un modo particolare, che indica tanto chiaramente la pena. E tuttavia alcune forme assai caratteristiche dell'espressione nell'uomo sono da derivarsi dall'atto dello strillare, come prima fu spiegato.

Sebbene la massima parte delle nostre azioni espressive siano innate o istintive, come ognuno vorrà concedere, è tuttavia un'altra questione, se noi abbiamo una qualche facoltà istintiva di riconoscerle. Si è cre-

(*) Vedi gli interessanti fatti narrati dal dott. Bateman nel suo trattato sull'*Afasia* 1870, p. 110. — *N. d. A.*

(**) Negli uccelli il mutamento del canto per effetto dell'imitazione non è un fenomeno raro; ad esempio, io ho un fringuello che essendo vissuto lungamente con un canarino, canta alla foggia di questo. — *N. d. T.*

duto universalmente che questo sia il caso; ma tale opinione fu violentemente combattuta dal sig. Lemoine (*). Le scimmie imparano presto a distinguere il suono della voce dei loro padroni non solo, ma anche l'espressione del loro volto, come un accurato osservatore ha indicato (**). I cani conoscono assai bene la differenza fra i gesti e i suoni carezzevoli e i minacciosi; e sembra pure che essi riconoscano il suono compassionevole. Ma per quanto io potei dedurre da ripetuti esperimenti, essi non comprendono nissun movimento limitato alla faccia, ad eccezione del sorriso e del riso; questi sembrano essere compresi da loro almeno in alcuni casi. Codesto limitato grado di conoscenza fu conseguito da essi, dalle scimie come dai cani, probabilmente per ciò che hanno associato coi nostri movimenti un trattamento aspro e benevolo; di certo questa conoscenza non è istintiva. È fuor di dubbio che i bambini imparano a comprendere i movimenti espressivi di persone più avanzate in età, nello stesso modo come gli animali quelli dei loro padroni. Inoltre, se un bambino piange, o ride, sa in un modo generale che cosa egli faccia o senta, così che con un piccolo dispendio d'intelligenza capirà che cosa significhi in altri il pianto o il riso. La questione si riduce dunque in questi termini: i nostri bambini conseguiscono essi la conoscenza dell'espressione soltanto col mezzo dell'esperienza ed in virtù della forza di associazione e dell'intelligenza?

Poichè la massima parte dei movimenti espressivi si sono sviluppati gradatamente e devono più tardi essere diventati istintivi, sembra *a priori* esservi un certo grado di probabilità, che anche la facoltà di riconoscerli sia divenuta istintiva. Almeno questa opinione non incontra difficoltà più serie di quella, che la femmina d'un mammifero che abbia figliato per la prima volta comprenda il pianto di dolore e di angustia dei suoi figli, oppure che molti animali conoscano e temano istintivamente i propri nemici; e di questi due fatti non si può ragionevolmente dubitare. Ma è d'altronde assai difficile dimostrare che i nostri bambini riconoscano istintivamente il significato d'una qualsiasi espressione. Io feci delle osservazioni intorno a questo punto sul mio figlio primogenito, il quale nulla poteva aver imparato pel contatto con altri bambini, e mi convinsi che egli comprendeva un sorriso, provava piacere nel vederlo e rispondeva con uno simile, mentre era in un'età troppo tenera per poter aver imparato qualche cosa dall'esperienza. Essendo

(*) *La Physionomie et la Parole*, 1865, p. 103, 118. — *N. d. A.*
(**) Rengger, *Naturgeschichte der Sängethiere von Paraguay*, 1830, p. 55. — *N. d. A.*

questo bambino nell'età di quattro mesi, feci in sua presenza diversi e strani rumori e gesti stravolti e tentai anche di fare la brutta cera; ma se i rumori non erano troppo forti, venivano presi, come i gesti, per celie; io l'attribuii al tempo e alle circostanze, poichè tutto ciò era preceduto od accompagnato da un sorriso. A cinque mesi parve intendesse un'espressione e un suono della voce compassionevole. Quando aveva oltrepassato di pochi giorni i sei mesi, la sua allevatrice finse di piangere, ed io potei osservare il suo viso assumere all'istante un'espressione malinconica cogli angoli orali fortemente abbassati. Ora questo bambino poteva aver veduto solo di rado un altro bambino a piangere e mai una persona adulta; io dubito pure che potesse riflettere su ciò in età tanto tenera. Mi sembra quindi che un sentimento innato gli debba aver detto che il finto pianto dell'allevatrice esprime dolore; e ciò provocò in lui dolore per l'istinto di simpatia (*).

Il signor Lemoine opina che, se l'uomo possedesse una conoscenza innata dell'espressione, scrittori ed artisti non avrebbero trovato tanta difficoltà, come è notoriamente il caso, nel descrivere e nell'imitare i segni caratteristici di ogni speciale stato dell'animo. Questo mi sembra non essere un argomento valevole. Noi possiamo di fatti osservare come l'espressione in un uomo o in un animale cambi in modo da non ammettere confusione, e tuttavia siamo assolutamente incapaci, come io so per esperienza, di analizzare la natura del cambiamento. In due fotografie d'uno stesso uomo attempato prodotte da Duchenne quasi ognuno riconobbe, che l'una rappresentava un vero, l'altra un falso sorriso; e tuttavia io trovai grave difficoltà nel decifrare in che consista tutta la differenza. Io ebbi spesso a restar sorpreso come di cosa meravigliosa, che tante gradazioni dell'espressione siano da noi immediatamente riconosciute senza alcun processo di analisi. Io credo che nessuno possa descrivere esattamente un'espressione di dispiacere e di astuzia; e tuttavia molti osservatori sono concordi nello asserire che queste forme dell'espressione sono riconoscibili nelle diverse razze umane. Quasi ognuno, a cui ho mostrato la fotografia di Duchenne relativa al giovane colle sopracciglia obliquamente disposte, dichiarò tosto come essa esprimesse dolore o qualche sentimento analogo; e tuttavia probabilmente nessuna

---

(*) *Il signor Wallace* (*Quarterly Journal of Science*, gennaio 1873) fa l'obbiezione ingegnosa che la strana espressione della faccia dell'allevatrice abbia semplicemente impaurito il bambino e l'abbia fatto quindi gridare. Si veda il caso di Chad Cranage, il fabbro, in Adam Bede, il quale quando aveva la domenica la faccia pulita, provocava il pianto della sua piccola nipote, come se fosse stato un forestiero. — *N. d. A.*

di queste persone, oppure una fra mille, avrebbe potuto citare qualche particolare della posizione obliqua delle sopracciglia colle estremità interne ingrossate o dei solchi rettangolari della fronte. Lo stesso accade anche di altre forme dell'espressione; io lo ho praticamente esperimentato alla pena che si prova nell'insegnare ad altri quali punti si debbono osservare. Se dunque una grande ignoranza relativamente ai dettagli non impedisce che noi riconosciamo prontamente e con sicurezza le diverse forme dell'espressione, non comprendo come si possa addurre tale ignoranza per prova che la nostra conoscenza, quantunque indeterminata e assai generale non sia innata.

Io ho avuto cura di dimostrare con una buona copia di dettagli che le principali forme dell'espressione presentate dall'uomo sono identiche su tutta la superficie della terra. Questo fatto è interessante, in quantochè costituisce un nuovo argomento in favore dell'idea che le diverse razze derivino da un'unica e stessa forma primitiva, la quale deve essere stata quasi perfettamente umana nella sua struttura e assai avanzata nel suo mentale sviluppo, prima che la divergenza delle razze sia avvenuta. È bensì vero che apparati analoghi di struttura, adatti allo stesso scopo furono spesso conseguiti indipendentemente, per virtù della variabilità e della elezione naturale, da specie diverse; ma questa idea non spiega la grande somiglianza di specie diverse in un gran numero di insignificanti particolarità. Se consideriamo le numerose particolarità di struttura, estranee all'espressione, in cui concordano esattamente tutte le razze umane, e aggiungiamo ad esse quelle ancor numerose — alcune della più grande importanza e molte di valore assai subordinato, — da cui dipendono i movimenti dell'espressione in un modo diretto od indiretto, mi sembra assai improbabile, che una sì grande somiglianza o, per meglio dire, identità di struttura sia stata determinata da mezzi indipendenti. E tuttavia questo dovrebbe essere stato il caso, se le diverse razze umane fossero derivate da parecchie specie originariamente diverse. Egli è assai più probabile che i molti punti di grande somiglianza nelle diverse razze siano conseguenza dell'eredità da un'unica forma primitiva, la quale abbia già raggiunto il carattere umano.

Sarebbe interessante, sebbene forse penosa, la ricerca dell'epoca in cui, nella lunga serie dei nostri progenitori, sono successivamente apparsi i diversi movimenti espressivi che l'uomo presenta. Le seguenti osservazioni possono almeno bastare a richiamare alla memoria alcuni dei punti importanti discussi in questo volume. Noi possiamo ritenere con certezza che il riso sia apparso come segno di gioia o di piacere nei

nostri progenitori molto prima ch'essi meritassero il nome di esseri umani; poichè moltissime specie di scimie emettono, quando provano piacere, un suono spesso ripetuto, evidentemente analogo al nostro riso, accompagnato da movimenti tremoli delle loro mascelle e delle labbra, durante il quale gli angoli orali vengono ritratti all'insù e all'indietro, le guancie diventano solcate e persino gli occhi splendenti.

Nello stesso modo noi possiamo conchiudere che la paura già in un tempo estremamente lontano venisse espressa in un modo quasi identico a quello che ora avviene nell'uomo; vale a dire col mezzo di tremiti, dell'erezione dei peli, del sudor freddo, del pallore, dello spalancar degli occhi, del rilassamento della maggior parte dei muscoli e col rannicchiarsi o coll'immobilità del corpo.

Il dolore avrà prodotto, se intenso, fin da principio il gridare o il ringhiare accompagnato da contorcimenti del corpo e dal digrignare i denti. I nostri progenitori però non avranno presentato quei tratti della faccia tanto espressivi che accompagnano il gridare e il piangere, prima che i loro organi della respirazione e della circolazione e i muscoli che attorniano gli occhi abbiano raggiunto la presente loro struttura. Il lagrimare sembra aver avuto origine da azioni riflesse, risultanti dalla contrazione convulsiva delle palpebre, in unione forse allo iniettarsi degli occhi di sangue durante l'atto del gridare. Il pianto apparve quindi probabilmente più tardo nella serie dei nostri progenitori; questa conclusione concorda col fatto, che i nostri parenti più vicini, le scimie antropomorfe, non piangono. Tuttavia noi dobbiamo qui procedere con qualche prudenza; poichè, se certe scimie, che non sono più affini coll'uomo, piangono, quest'abitudine può essersi sviluppata in un tempo molto lontano, in un ramo secondario del gruppo da cui ha avuto la sua origine l'uomo. Se i nostri antichi progenitori soffrirono cordoglio od inquietudine, non avranno però disposte obliquamente le sopracciglia o abbassato l'angolo orale, prima di aver conseguito l'abitudine di tentare di soffocare i loro gridi. La espressione del cordoglio e della inquietitudine è quindi eminentemente umana.

Il furore sarà stato espresso in epoca assai antica da gesti minacciosi o frenetici, dall'arrossarsi della pelle e dallo sguardo fisso, ma non dal corrugarsi della fronte. L'abitudine di corrugare la fronte sembra assai sviluppata per ciò, che i corrugatori delle sopracciglia furono i primi muscoli a contrarsi, ogni volta che durante la prima infanzia si producevano le sensazioni di dolore o d'ira — circostanze codeste in cui il pianto è imminente — e in parte anche per ciò che il corrugare della

fronte serviva di riparo, quando la vista era difficile ed intensa. Quest'azione, di farsi riparo agli occhi colle palpebre, sembra non essere divenuta probabilmente abituale, finchè l'uomo non conseguì una stazione perfettamente eretta; poichè le scimie non corrugano le loro sopracciglia, quando sono esposte ad una luce troppo viva. I nostri antichi progenitori avranno probabilmente denudato i loro denti quando venivano in ira, più di quello che non faccia l'uomo al presente anche quando lascia libero corso al suo furore, come nel caso di alienazione. Noi possiamo anche ritenere per certo che essi avranno allungato le loro labbra in caso di malumore e di disinganno, molto più che non lo facciano al presente i nostri bambini od anche i bambini di razze umane attualmente selvaggie.

I nostri antichi progenitori, sentendosi di malumore o moderatamente sdegnati, non avranno drizzato il capo, allargato il torace, contratte le spalle e stretti i pugni prima d'aver conseguito il contegno ordinario e la stazione eretta dell'uomo, e prima di aver imparato a combattere coi loro pugni e colle mazze. Fino a questa epoca il gesto dell'antitesi, di stringere le spalle in segno d'impotenza e di pazienza, non sarà stato sviluppato. Per la stessa ragione, la sorpresa in quell'epoca non si sarà espressa coll'innalzare le braccia colle mani aperte e le dita allargate. Nè lo stupore, a giudicare dal modo d'agire delle scimmie, sarà stato manifestato collo spalancar della bocca; saranno stati invece spalancati gli occhi e curvate le palpebre. L'orrore o l'avversione si sarà manifestata in epoca molto antica con movimenti della bocca simili a quelli del vomito — ciò però solo nel caso che l'idea, da me espressa in via d'ipotesi (che cioè i nostri progenitori abbiano avuto ed usato delle facoltà di rigettare dal loro stomaco volontariamente e rapidamente un nutrimento che loro non convenisse) sia giusta. Il modo più raffinato d'esprimere disprezzo o disistima coll'abbassare le palpebre o col volgere degli occhi e del capo, come se la persona disprezzata non fosse degna del nostro sguardo, non si sarà probabilmente conseguito che in epoca di molto posteriore.

Fra tutte le forme dell'espressione sembra essere il rossore la più umana nello stretto senso della parola; e tuttavia ell'è propria a tutte o quasi tutte le razze umane, sia essa accompagnata da un cambiamento visibile del colore della pelle o no. Il rilassamento delle piccole arterie della superficie della pelle, da cui il rossore è determinato, sembra essere in prima linea un effetto della seria attenzione rivolta all'esteriore della nostra persona e in ispecie della nostra faccia, a cui s'ag-

giunse poi l'effetto dell'abitudine, dell'eredità e della facilità con cui la forza nervosa percorre vie usate; più tardi sembra essersi aggiunta per virtù dell'associazione l'attenzione rivolta al contegno morale. Si può difficilmente dubitare che molti animali siano in istato di pregiare i bei colori e persino le forme, come si può dedurre dalla cura che impiegano gli individui di un sesso per far risaltare la loro bellezza davanti al sesso opposto. Ma non sembra però possibile che un animale qualsiasi abbia rivolto una seria attenzione sul proprio esteriore e sia divenuto suscettibile riguardo ad esso, fino a che le sue facoltà intellettuali non sieno state sviluppate in grado eguale o quasi eguale a quelle dell'uomo. Noi possiamo quindi conchiudere che il rossore è apparso in un'epoca assai tarda nella nostra lunga serie di discendenza.

Dai diversi fatti accennati e discussi nel corso del presente libro segue che, se la struttura dei nostri organi della respirazione e della circolazione avessero variato in un grado anche insignificante dallo stato in cui presentemente si trovano, la massima parte dei nostri modi dell'espressione sarebbero stati molto diversi. Una variazione, anche assai piccola, nella distribuzione delle arterie e delle vene del capo avrebbe probabilmente impedito che il sangue possa accumularsi nel nostro globo oculare in seguito a violente espirazioni; poichè questo fatto si verifica solo in assai pochi mammiferi. In questo caso noi non avremmo manifestato alcune delle nostre forme dell'espressione più caratteristiche. Se l'uomo avesse respirato nell'acqua col mezzo di branchie esterne, (benchè quest'idea si possa appena immaginare), invece di inspirare aria col mezzo della bocca e delle narici, i lineamenti del suo volto non avrebbero espresso meglio i suoi sentimenti, di quello che ora lo facciano le mani o gli arti. Il furore e l'avversione li avrebbe però sempre potuti esprimere col mezzo di movimenti delle labbra e della bocca, e gli occhi sarebbero diventati splendenti o languidi secondo lo stato della circolazione. Se le nostre orecchie fossero restate mobili, i loro movimenti sarebbero stati in alto grado espressivi, come avviene in tutti quegli animali che combattono coi denti; e noi possiamo ammettere che i nostri antichi progenitori abbiano combattuto in questo modo, poichè noi denudiamo ancora invariabilmente il dente canino di un lato quando esprimiamo scherno o teniamo fronte ad un nemico, e mostriamo tutti i nostri denti se siamo in preda ad un frenetico furore.

I movimenti dell'espressione della faccia e del corpo, qualunque possa essere la loro origine, sono in sè stessi di grande importanza pel nostro benessere. Essi servono quai primi mezzi di comunicazione fra

la madre ed il figlio; essa gli dimostra con un sorriso la sua approvazione e lo sprona con ciò a continuare per la retta via, oppure essa manifesta col corrugar della fronte la sua disapprovazione. Noi ci accorgiamo spesso della simpatia di altri dalla forma della loro espressione; i nostri dolori vengono con ciò sollevati e aumentate le nostre gioie; e con ciò viene rafforzato il sentimento reciproco dell'affetto. I movimenti dell'espressione dànno alla nostra parola vivacità ed energia. Essi mettono in chiaro i pensieri e le intenzioni degli altri meglio che nol facciano le parole, che possono essere simulate. Per quanto di vero possa esservi nella così detta scienza della fisionomia, essa sembra dipendere, come già da lungo tempo ha osservato Haller, (*) da ciò che persone diverse, a seconda dei loro sentimenti, mettono in frequente azione diversi muscoli della faccia; così si aumenta forse lo sviluppo di questi muscoli, e le linee o solchi che si formano sulla faccia in conseguenza dell'abituale loro contrazione diventano più profondi e più evidenti. La libera espressione d'un sentimento col mezzo di segni esterni lo rende più intenso (**). D'altro lato, la eliminazione di ogni segno esterno, per quanto è possibile, rende i nostri sentimenti più miti (***). Chi lascia libero sfogo al proprio furore con gesti violenti, non farà che rafforzarlo; chi non sottopone i segni esterni della paura al controllo della volontà, sentirà paura in grado più elevato; e chi resta inattivo, quando vien sopraffatto dal dolore, perde la migliore occasione per riconquistare l'elasticità dello spirito. Questi risultati scaturirono in parte dal rapporto intimo che passa fra i sentimenti e la loro esterna manifestazione, in parte dall'influsso diretto d'una tensione sul cuore e conseguentemente anche sul cervello. Anche la finzione di un sentimento è causa ch'essi si risvegli leggermente nel nostro spirito. Shakespeare, il quale per la sua meravigliosa conoscenza dell'animo umano dovrebbe essere giudice competente dice: « Non è egli mostruoso che, per una sventura immaginaria, per un vano sogno di passioni, quel commediante esalti l'anima sua al livello della parte ch'ei recita e ne dipinga tutti i moti sull'infiammato suo volto? Occhi umidi di pianto, dolore scolpito sopra

(*) Citato da Moreau nella sua edizione del *Lavater*, 1820, tom. IV, p. 211. — *N. d. A.*

(**) Parlando degli effetti dell'azione. Maudsley (*The Physiology of Mind*, 1876, p. 387, 388) dice che l'emozione si rende intensa e definita coll'azione corporea. Altri autori hanno fatto eguali osservazioni, ad esempio Wundt, *Essays*, 1855, p. 235. Braid trova che si possono produrre delle passioni collocando delle persone ipnotizzate in un atteggiamento appropriato. — *N. d. A.*

(***) Gratiolet (*De la Physionomie*, 1865, p. 66) afferma la verità di questa conclusione. — *N. d. A.*

ogni lineamento, voce interrotta da singhiozzi, gesto patetico e conforme allo stato in cui finge di essere; e tutto ciò per nulla! ». (Amleto, atto II, scena 2).

Noi abbiamo veduto che lo studio della teoria dell'espressione conferma fino ad un certo punto l'idea, che l'uomo abbia avuto la sua origine da un bassa forma animale, e appoggia l'opinione della specifica o subspecifica identità delle diverse razze umane; ma a mio giudizio, ciò abbisogna appena di una tale conferma. Noi abbiamo anche visto che l'espressione in sè o il linguaggio del sentimento, come fu anche talvolta denominata, è certamente importante per il benessere della umanità. L'imparar a conoscere, per quanto è possibile, la fonte e l'origine delle diverse espressioni, che ad ogni momento ci è dato osservare sulla faccia degli uomini (per non parlare affatto degli animali domestici), dovrebbe avere un grande interesse per noi. Per questi motivi noi possiamo conchiudere che la filosofia del nostro soggetto è degna di tutta l'attenzione che le fu già concessa da parecchi distinti osservatori, e che essa merita uno studio più accurato specialmente da parte di qualche abile fisiologo.

Ermete Novelli

(1851 - 1919)

Più che un brano dello stesso Novelli che racconta in forma episodica la sua vita d'artista abbiano creduto opportuno riportare lo scritto del Boutet che parla, invece, dell'arte dell'attore.

Il Novelli è troppo vivo nel ricordo di tutti perchè occorra qui farne cenno.

Ma il Novelli non si è arrestato alla ventura di quella vena d'oro che in sorte gli è toccata; egli è anche dei pochi attori che il naturale ingegno han voluto ringagliardir nella coltura. Coltura come il tempo o il riposo la consente: un po' incomposta e un po' confusa, ecco: troppo e troppo poco; ma quella sua passione perfino esagerata di antiquario prezioso, dalla sottile e illuminata competenza, se il bilancio quotidiano del Novelli appesantisce, rappresenta ancora un sentimento e un gusto d'arte di aristocratica raffinatezza. E del resto, per gli attori io son del parere del Claudio cossiano e mi pare migliore d'un altro un re che sappia il greco. Ancora alla coltura e a quella perfino frenetica ricerca di cose belle e di rare cose il Novelli non si arresta. Egli è ugualmente uno dei pochi attori — rari è più preciso in questo caso — che intinga la penna nel calamaio, e scriva o mandi per le stampe quello che dell'arte sua crede e non crede, ammira o no, anela o aborre. E van notate la passione e la consuetudine di scrivere dei fasti del palcoscenico, poichè non solo elevano l'attore e lo annoveranno fra le teste che pensano e i cuori che battono, ma perchè dànno allo studio delle interpretazioni, che s'avviano dall'ingegno, le coscienti vie, la sicurezza, e alle risultanze di queste interpretazioni alla ribalta, la robustezza e la solidità che l'ingegno, unico e solo, e sia pure quello a torrenti posseduto dal Novelli, non è possibile che dia.

Di qui derivano lo studio e i metodi del Novelli che sono assolutamente ed esclusivamente personali, e rappresentano una cattedra fin là dove non abbisogni l'ingegno per sorreggerli e continuarli: il che se al

---

Da: *Foglietti sparsi narranti la mia vita;* Edizioni A. Mondadori - Roma 1919; da pag. 186 a pag. 189.

Novelli è consentito, a tutti, è naturale, non è dato. Si tratta di un osservare che il Novelli fa, assiduo, costante, tenace di quanto gli cade nella vita di ogni giorno sotto gli occhi; un'osservazione che non si arresta alle sole esteriorità, ma che all'anima discende. Sono i documenti umani, piacciano o no le due parole, che l'attore va raccogliendo; e anche i coloriti e le determinazioni che alla esistenza dei caratteri assomigliando, possono quando che sia contribuirvi.

La prova di questa osservazione si ha, netta e lampante, tutte le sere là, nel camerino del Novelli dove, tra gli amici e tra i compagni, l'attore celebrato pare si diverta ad abbozzar macchiette e ad accennar caratteri, a provar espressioni e a tentare intonazioni, così come una ricreazione, tra una fatica e l'altra; mentre è invece il precisare che egli fa, quasi un controllo, per le impressioni degli altri, di quanto ha veduto e tesoreggia.

Di questa osservazione così sottile e così chiara, egli si serve per la percezione dirò così del volto e dell'anima del carattere nel quale sulla scena deve vivere: del volto e dell'anima le vicende diverse attraversanti. Ma non chiuso nel buio del palcoscenico la composizione del carattere va egli formando: ha bisogno del largo e possente fremito della vita, nel libero aere, nel libero sole. Brontoli pure il suggeritore — Ermete Novelli è fatto così — non si occupa o preoccupa delle norme quotidiane che alla ribalta si avvicendano. Nel suo regno ha leggi sue e suoi ordinamenti. Quando ha imparata la parte a memoria — e questo si è del buon tempo! — si abbandona a quanto spontaneamente gli si va a proposito ridestando.

Così riesce ancora a quella che a volte par strana virtù ed è l'aspetto particolarmente caratteristico della sua individualità: di veder perfino quello che non c'è; e da quattro battute, sia pure da una didascalia fra le parentesi, far sbocciare o fiorire quasi sempre una macchietta, qualche volta anche un carattere. Però che non è arrischiatissimo affermare come egli abbia saputo far rivivere non solo la commedia ma anche, ed è un bel caso, quella che chiamerò la tragedia dell'arte, alto e solenne rendendo l'improvviso.

E con fortuna incomparabile.

Così segue che le esteriorità delle interpretazioni egli vada ricercando dinnanzi a quel minuscolo specchietto del camerino fra il mastice, i pastelli e la zampetta.

Strimpellano i violini dell'orchestrina, il suggeritore gli va mormorando intorno le battute, e i frequentatori della quinta chiacchierano

con lui di questo, di quello, e chi sa che Ermete Novelli piglia una parrucca fra le tante, l'arruffa o la pettina, toglie qualche ciocca di capelli o qualche ciocca va aggiungendo, spalma la pasta rosea sulla fronte, appena un segno azzurro, di bianco, di rosso, e il volto della persona della cui vita si investe, in una nova creazione, apre gli occhi alla luce, palpita, esiste.

Luigi Rasi

(1829-1915)

Luigi Rasi fu senza dubbio un grande empirico e un animatore. Del suo fervido entusiasmo per il teatro restano come bilancio attivo la scuola di recitazione, che fu vivaio di talenti, e la informata opera sui comici italiani, sempre preziosa per lo studioso. *L'arte del Comico* da cui è tratto il presente brano ci conferma proprio l'empirismo del Rasi e ne mostra i limiti.

Impossessatosi il giovane del meccanismo della parola e del gesto, che è, si può dire, la grammatica dell'arte, egli passa alla parte dell'immaginazione, della fantasia, della creazione, che è, come può di leggieri comprendersi, la più difficile e insieme la più attraente.

La interpretazione è di due specie: interpretazione generale e interpretazione particolare, quella serve a improntare il carattere, questa ad analizzare la scena, la frase, la parola.

Come nelle interpretazioni propriamente dette non deve entrare che la mente dell'artista, così niuna norma oserò segnare perchè esse riescan perfette. Le nostre idee su questo o quel carattere potrebber non trovarsi in accordo con quelle di qualsiasi artista, e noi vogliam lasciar libero a ciascuno il campo dell'arte.

Se non può e non deve il maestro imporre le proprie intonazioni, il proprio gesto a un alunno, che sono arte meccanica, come potrebb'egli aspirare ad imporgli la propria interpretazione che è arte tutta di concezione?

Nullameno se il maestro può e deve le intonazioni false dell'alunno correggere, o i gesti esagerati modificare, a miglior ragione potrà e dovrà: 1° tracciar la via da seguirsi per darsi con sicurezza allo studio dell'interpretazione; 2° mostrar le ragioni che l'obbligano a dichiarare la interpretazione erronea; e modificarla all'uopo e, magari, mutarla di pianta: costituirsi, in una parola, giudice severo ed imparziale, avvezzando l'alunno a dar ragione delle proprie idee, e discuter sempre

---

Da: *L'Arte del Comico,* cap. IV, pag. 186 a 188.

con chiarezza e precisione sullo stato d'animo del suo personaggio, e sugli uomini e le cose che lo circondano. E perchè ciò avvenga, occorre prima di tutto che il giovane conosca a fondo non già la propria parte soltanto, ma l'opera intera; la quale a ogni scena, a ogni frase, magari a ogni parola di altri personaggi può dargli nuovo lume per la più minuta conoscenza del tipo che imprende a notomizzare. Guai a quel giovane che nello studio di un carattere, non conoscerà dell'opera di cui è parte principale che due o tre atti, perchè negli altri non prende parte. Come potrebbe dar giuste intonazioni a una scena, a una frase, se quella scena e quella frase son, per così dire, annunziate da altro personaggio in altra scena o in altro atto, ch'egli non ha nè visto nè inteso? Una sola parola di un personaggio insignificante, magari di un servo, può sparger lume su tutto un carattere.

Assista dunque lo studioso attentamente alla lettura dell'opera intera, o attentamente la legga da sè, e veda subito nella compagine organica del lavoro, con qual tipo si trovi alle prese, facendone a linee larghe lo sbozzo.

Costantino Stanislawsky

(vivente)

La vita di Stanislawsky è stata tutta dedicata al teatro e rappresenta un susseguirsi curioso ed interessante di esperienze dietro una ricerca senza fine perchè, forse, senza una meta chiara. I casi di Stanislawsky sono quelli del teatro d'arte di Mosca da lui fondato con Dancenko ed altri: nulla di personale che meriti un particolare rilievo.

Stanislawsky è il fondatore di un nuovo metodo teatrale che, però non è mai risultato ben chiaro, nemmeno nel grosso trattato di cui qui si pubblica il capitolo essenziale. Si è che Stanislawsky, uomo indubbiamente fantasioso e fervido, non unisce all'esperienza diretta del teatro una chiara coscienza critica e, quindi, una capacità di affrontare i problemi con metodo e acutezza. Il suo pensiero non è perciò privo di contraddizioni moleste che scombussolano lo studioso o tutto al più gli fanno ripercorrere il cammino tortuoso che lo Stanislawsky stesso ha fatto a sghimbescio, a balzelloni durante la sua lunghissima carriera. Per convincersi di ciò basta leggere i suoi due libri: *Ma vie dans l'art e An actor prepares.*

Di Stanislawsky si è spesso parlato facendo grandi confusioni: attribuendo cioè a lui teorie di suoi allievi, primo fra questi Tairoff, che hanno finito per passare a stramberie del tutto opposte al vacuo ed empirico pensiero del maestro. Di Stanislawsky, — il cui fulcro centrale resta uno psicologismo e un verismo che l'attore deve raggiungere per auto-suggestione, — sono importanti alcune osservazioni che vengono non dal suo metodo, ma dalla sua lunga pratica. Egli conosce, senza dubbio, certi segreti del mestiere per dirigere l'attore: quello che c'è di buono in lui è proprio quel mestiere che lo Stanislawsky mostra di disprezzare tanto.

Le sue teorie risentono di certo barbarismo e non possono non far sorridere gli uomini formatisi alla cultura occidentale.

. . . .

Pag. 157: Mi è capitato d'interpretare centinaia di volte la stessa parte nelle commedie di Cecof, e ogni volta ciò mi ha permesso di scoprire in me sentimenti nuovi e nell'opera stessa profondità e sfumature insospettate.

Da: *Ma vie dans l'Art*; Traduzione francese di Nina Gourfinkel e Leone Chancerel; prefazione di Jacques Copeau - Bibliothêque de l'amateur de théatre - Vol. III, Paris - Editions Albert - 4, Square Henri Delormel a. 1934.

. . . .

Pag. 158: Perciò hanno torto coloro che interpretano in Cecof « la situazione » e non afferrano che l'aspetto superficiale delle parti senza penetrarne la vita profonda. L'essenziale, qui, è l'anima dei personaggi.

Non si tratta di recitare, di rappresentare Cecof; bisogna *essere*, cioè *vivere, esistere*, seguendo per così dire la via principale che è nelle profondità dello spirito. La potenza di Cecof è formata dei più diversi effetti, spesso incoscienti. Talvolta egli è *impressionista*, talvolta *simbolista*, e quando è necessario *realista* fino a sfiorare il naturalismo.

. . . .

Pag. 262-263: Il risultato delle ricerche della intera mia vita è ciò che chiamano il mio « sistema », cioè un certo metodo di lavoro dell'attore. Esso gli permette di creare l'immagine della parte, di scoprirvi la vita dello spirito e di esteriorizzarla in modo naturale sulla scena, in una forma artisticamente bella.

Le leggi stesse della natura dell'attore che io ho studiate praticamente hanno servito di base a questo sistema. Il suo pregio è di non contenere niente che io non abbia personalmente sperimentato su me o sui miei allievi, frutto naturale di una lunga esperienza.

Questo metodo si divide in due parti principali:

1°. lavoro interiore ed esteriore dell'attore su sè stesso;

2°. lavoro interiore ed esteriore sulla parte. Il lavoro interiore consiste nell'elaborazione della tecnica spirituale che permette all'attore di mettersi in uno stato propizio all'ispirazione. Il lavoro esteriore consiste nel preparare il fisico, personificare la parte e ricostruirne esattamente la sua vita interiore. Lavorare su una parte è studiare l'essenza spirituale dell'opera drammatica, il germe da cui essa è nata e che definisce il suo senso, come anche il senso di ognuna delle parti che la compongono.

. . . .

Quando è che la recitazione può chiamarsi arte? Il Direttore critica l'interpretazione degli allievi e dice: « Cercate anzitutto ciò ch'è bello nell'arte e sforzatevi a capirlo ». Comincieremo perciò col discutere i vari momenti della prova. Non ve ne sono che due degni di nota: il primo quando Maria si è precipitata giù per le scale gridando « aiuto », il secondo quando Kostya Nasvanov ha detto: «Sangue, Jago, sangue!».

In questi due momenti voi come attori e noi come spettatori ci siamo lasciati trasportare da ciò che accadeva sul palcoscenico.

Questi due momenti, dobbiamo riconoscerlo, appartengono all'arte di « vivere la parte ».

« Che cosa è questa arte? ».

« Voi l'avete provato; cercate di spiegarvi ora quel che avete sentito ».

« Non so e non ricordo ».

« Come non ricordate il vostro stesso intimo eccitamento? Non ricordate che le vostre mani, i vostri occhi, tutto il vostro corpo si lanciò in avanti come per afferrare qualcosa? Non ricordate come vi mordevate le labbra e come riuscivate a stento a trattenere le lacrime? ».

« Ora che mi dite ciò che accadde, mi pare di ricordare ».

« E senza di me non sareste stato capace di ritrovare il mezzo attraverso il quale il vostro sentimento trovò una così efficace espressione? ».

« No, certo ».

« Recitavate dunque subcoscientemente, intuitivamente? ».

« Forse; non so. Era bene o male? ».

« Ottimo se il subcosciente conduce sulla retta via, pessimo se conduce sull'errata. In quel momento vi ha diretto bene, e quel che ci avete dato in quei pochi minuti è stato eccellente ».

« Davvero? ».

« Si perchè il meglio che può accadere all'attore è lasciarsi prendere completamente dal dramma. Allora noncurante del proprio volere, egli vive la parte senza notare come sente, senza pensare a ciò che fa, inconsciamente ed intuitivamente.

Salvini diceva: « Un grande attore dovrebbe essere pieno di sensibilità e dovrebbe specialmente sentire ciò che rappresenta. Egli deve sentire un'emozione non solo una o due volte, mentre studia la parte, ma più o meno, ogni volta che la recita anche fosse la millesima volta ».

Da: *An Actor prepares* - Traduzione inglese di Elisabeth Reynold Hapgood; Edizione Geoffrey Blef - London 1936. Da pag. 12 a pag. 18.

Sfortunatamente ciò sfugge al nostro controllo. Il subcosciente è inaccessibile alla coscienza, non ci è dato penetrare in quell'oscuro regno sconosciuto, e se talvolta vi penetriamo, il subcosciente diviene cosciente e non è più.

Ne risulta un problema contraddittorio di difficile soluzione: si pensa che la creazione abbia luogo solo per ispirazione; solo nel subcosciente si genera l'ispirazione, ed intanto non possiamo servirci del subcosciente che per mezzo della coscienza che lo distrugge. Fortunatamente una soluzione c'è: e la troviamo con un riavvicinamento indiretto invece che diretto.

Nell'anima umana vi sono alcuni elementi soggetti alla coscienza ed alla volontà.

Questi elementi accessibili possono a loro volta agire su quei processi psichici che sono involontari. Naturalmente, ciò richiede un lavoro creativo straordinariamente complicato. E questo si compie in parte sotto il controllo della coscienza, ma la parte più significativa è subcosciente ed involontaria.

Per stimolare il subcosciente alla creazione, esiste una tecnica speciale. Dobbiamo lasciare alla natura ciò che è puramente subcosciente e rivolgerci a ciò che ci è possibile controllare. Quando il subcosciente, l'intuizione, dirigono il nostro lavoro, dobbiamo imparare a non ostacolarlo.

Non si può creare sempre per ispirazione, non esiste nel mondo un tal genio. Perciò la nostra arte ci insegna a creare dapprima coscientemente ed esattamente perchè ciò preparerà meglio la via all'irrompere del subcosciente cioè dell'ispirazione. Più saranno i momenti di creazione cosciente nella vostra parte e più probabilità avrete di essere trasportati dall'ispirazione. Shchepkin diceva al suo allievo Shumsky: « Può darsi che recitate male e può darsi che recitiate bene; ciò che è importante è che recitiate sinceramente ».

Recitare sinceramente significa essere logici, coerenti, pensare, vivere e sentire ed agire all'unisono con la propria parte.

Tutti questi processi interiori, adattati alla vita fisica e spirituale del personaggio che si rappresenta, costituiscono quel che si dice: « vivere la parte ».

Ciò è di massima importanza nel lavoro creativo.

Lasciando da parte il fatto che ciò apre nuove vie all'ispirazione, vivere la parte aiuta l'artista a realizzare uno dei suoi fini principali. Suo compito non è la mera rappresentazione della vita esteriore d'un

personaggio. Egli deve adattare le proprie qualità umane alla vita di quest'altra persona e riversarvi tutta la propria anima.

Lo scopo fondamentale della nostra arte è la creazione della vita interiore di un'anima umana e la sua espressione in forma artistica.

Perciò si considera dapprima il lato interiore d'una parte, e si pensa a come crearne la vita spirituale, mediante il processo interiore del vivere la parte. Dovete viverla provando realmente sentimenti analoghi ad essa, ogni volta, e tutte le volte che si ripete il processo di crearla ».

« Perchè il subcosciente dipende dal cosciente? ».

« Mi sembra perfettamente normale. L'uso del vapore, dell'elettricità, del vento, dell'acqua, e di altre forze naturali dipendono dall'intelligenza dell'ingegnere.

Il nostro potere subcosciente non può funzionare senza il suo ingegnere: la tecnica consapevole. Soltanto quando l'attore sente che la sua vita interiore ed esteriore fluiscono normalmente e naturalmente nelle situazioni che attraversa, soltanto allora le profonde sorgenti del subcosciente si schiudono e ne nascono sentimenti che non è sempre possibile analizzare. Per un tempo più o meno lungo essi ci prendono in possesso, sempre che un istinto interiore li determini. Poichè non ci è possibile capire questo potere che ci domina, nè possiamo studiarlo, noi attori lo chiamiamo semplicemente natura.

Ma se contravvenite alle leggi della normale vita organica, allora l'ultrasensibile subcosciente si allarma e si ritrae. Per evitare ciò è necessario tracciarsi la parte; coscientemente dapprima, indi recitarla conforme a verità. A questo punto il realismo, e perfino il naturalismo è essenziale nel preparare ciò che costituisce la base spirituale della parte, in quanto si stimola il subcosciente e si provoca l'ispirazione ».

« Da quanto avete detto mi sembra che per studiare la nostra arte si deve assimilare la tecnica psicologica del « vivere la parte » e ciò aiuterà a raggiungere lo scopo principale: creare la vita d'un'anima umana ».

« Quanto dite è corretto ma incompleto; il nostro scopo non è solo creare la vita d'un'anima umana, ma anche esprimerla in forma artistica. Un attore deve non solo vivere intimamente la propria parte, ma anche dare ad essa un'espressione esteriore. Pensate che la dipendenza del corpo dallo spirito è particolarmente importante nella nostra scuola. Per esprimere la più delicata vita subcosciente è necessario il controllo di un insieme fisico e vocale quanto mai sensibile ed eccellentemente preparato.

Tale insieme deve essere pronto a riprodurre esattamente ed istantaneamente i più delicati sentimenti con la massima sensibilità e sincerità. È perciò che un attore della nostra scuola deve lavorare molto più di qualsiasi altro, sia per abituare il suo spirito a creare la vita della parte, sia per educare il suo fisico a riprodurre con esattezza le emozioni suscitate dal processo creativo.

Anche l'esteriorizzazione d'una parte è grandemente influenzata dal subcosciente. Infatti nessuna tecnica teatrale ad artificiale può paragonarsi alle meraviglie che la natura determina.

Oggi vi ho indicato ciò che considero essenziale. La nostra esperienza ci ha condotti alla ferma credenza che solo il nostro genere di arte, permeata di esperienze vissute dall'umanità, possa riprodurre artisticamente, le impalpabili sfumature e profondità della vita. Solo una tale arte può completamente assorbire lo spettatore e fargli non solo capire e sentire ciò che accade sul palcoscenico, ma arricchire la sua anima lasciando in lui impressioni non facilmente cancellabili.

Inoltre, e ciò è di massima importanza, la base organica delle leggi naturali su cui si fonda la nostra arte vi proteggeranno nel futuro e vi impediranno di prendere una via errata ».

AVANGUARDISTI

Eleonora Duse

(1859 - 1924)

Eleonora Duse rappresenta tale un'esplosione di genialità nel teatro italiano che la sua personalità può essere posta all'avanguardia di quel movimento rinnovatore che ha avuto il merito di fare giustizia del veristico e psicologizzante teatro borghese. Se qualcuno si sorprenderà della sua inclusione in questo gruppo noi non saremo, a nostra volta, sorpresi. A conferma di questo punto di vista si veda quanto ne ha scritto Bragaglia che è uno degli animatori del teatro d'avanguardia.

Su la Duse vedi anche di Camillo Antona Traversi: *Eleonora Duse*, 1926, e Schnider, *Eleonora Duse*, 1925.

Non ci si vorrà far colpa di aver escluso da questo gruppo di tecnici e pratici innovatori e riformatori del teatro Gordon Craig, Tairof, Meierhold, Copeau Baty e Youvet. Abbiamo creduto preferibile dar più largo spazio agli Italiani che in Marinetti hanno avuto il precursore di tutti questi movimenti come di tutti gli avanguardismi: tanto più che anche tra noi hanno avuto voga e diffusione le idee degli scrittori di cui sopra e si può logicamente presupporre, nei lettori, una abbastanza esatta conoscenza di essi.

. . . .

Voi mi chiedeste una lettera, che io ho creduto bene non mandarvi. Non interpretate ciò come scortesia — ve ne prego — ma come prova di *buon senso*... È un'afflizione, è una pietà veder certe lettere pubblicate. È così recente questa triste impressione che ho provata... Ho letto certe lettere... o *studi* sull'arte che — ve lo dico? — m'hanno fatto ricordare la beatissima infanzia, il bel *pulcinella* regalato dal nonno brontolone, con le braccia e le gambe che si muovono, col viso che ride e si contrae, e che noi, bimbi irrequieti, abbiamo guastato, *per sapere come era fatto.*

È d'arte che volevate vi parlassi? Mi pare di si... a meno che i successi di Roma non m'abbiano offuscata l'intelligenza... Mi pare di si... E pare a voi che d'arte si possa parlare? Sarebbe lo stesso che spiegare *l'amore*. Da quella via *Crucis* ci siamo passati tutti — tutti ne hanno

---

Da: *Lettere inedite di Eleonora Duse* di MARIO CORSI, « La Lettura », anno XXXVII, N. 1, 1° gennaio 1937-XV, pag. 88.

parlato, e nessuno — nessuno — lo ha definito *completamente*. Si ama — come si ama — e si è artisti — come si sente. I successi, le convenzioni, le tradizioni sopra tutto, in arte non valgono nulla. Vi sono tanti modi di amare — e vi sono altrettante manifestazioni d'arte. C'è l'amore che innalza — e conduce a buone cose — e c'è l'amore che assorbe ogni volontà, ogni forza, ogni *linea d'intelligenza*. Secondo me — questo è il più vero — ma certamente è il più fatale... Così in arte... che talvolta si rivela come l'*espressione* e l'*espansione* di un'anima — ne ha per risultato d'arrivare a quella data altezza — che il sentimento e la passione le imprimono.

Chi pretende insegnare l'arte — non ne capisce proprio nulla. E siccome con queste stramberie che vi dico finirebbe per non raccappezzarci più, così taglio corto e vi faccio un po' di cronaca.

Senza posare (perchè ci tengo che lo sappiate che io non *poso* punto — non sono ancora a questo segno di cretinismo) vi dico che una stagione e un successo come quelli di quest'anno a Roma — non li speravo e non li immaginavo. Tutto ciò m'ispira un'allegria così forte di promesse — per quanto moderata nell'espressione — che mi fa tanto bene! E se qualcuno vi dirà che il successo guasta l'artista — rispondete con una risoluta smentita. Il successo è senza dubbio un *ricostituente* ed è quello che ispira un certo entusiasmo — indispensabile al lavoro di ogni giorno e compenso di anni ed anni di stenti prima di arrivare a quel tal riposo che vive di ricordi.

In quanto a me — quando sarò *arrivata* — e la gioventù sarà passata — e ai successi sperati e ottenuti dovrò porre la parola *Fine* — chiuderò la carriera e mi rifugierò nel silenzio — con una convinzione piena di dolcezza — e dirò di aver posto nell'arte — *Arte espressione e pensiero — tutta l'anima mia.*

Sarà un compenso...

Mi chiamano. La cronaca ve la farò un altro giorno. Stracciate la lettera sciocca — ma non credetemi tale.

Adolfo Appia

(1862 - 1928)

Scenografo svizzero: antesignano della reazione antiveristica e antipositivistica, iniziò la sua attività con un volumetto polemico sulla messa in scena nel dramma vagneriano.

L'Appia partiva dal concetto che non era possibile stabilire un rapporto veristico tra l'attore, creatura viva a tre dimensioni e la scena, in fondo pittura a due dimensioni. Per questo l'Appia ritenne che nel teatro doveva avere la supremazia la figura umana.

In altri tempi la messa in scena si riassumeva nella pittura della decorazione, su tele verticali tagliate e collocate successivamente a formare prospettiva. Il compito del regista si limitava a fissare il gruppo e le evoluzioni degli esecutori in mezzo a tutta questa pittura verticale, tenendo conto della contraddizione esistente fra le tele a due dimensioni e gli attori che ne hanno tre. Bisogna attribuire lo sviluppo prodigioso della pittura scenografica al lusso sempre maggiore dell'opera e del balletto; esso corrispondeva sufficientemente alle convenzioni del canto e d'una danza fissata da formule immutate, perchè lo spettatore accettasse senza troppo accorgersene il non senso tecnico che così gli si imponeva. Ma la preoccupazione della verosimiglianza e del realismo al teatro è venuta a sconvolgere le nostre abitudini. In primo luogo abbiamo caricato la pittura di nozioni storiche, geografiche e sociali, il che comportava un testo avvicinantesi più che in precedenza alla verità. Ma ben presto l'azione stessa s'è impostata nel realismo, e la pittura non potendo corrispondere al gioco degli attori, la questione delle due o tre dimensioni si è imposta sempre più imperiosa: da un lato lo scenografo si atteneva ancora per una lunga abitudine alla pittura; ma, dall'altro, egli invocava una plasticità (praticabilità) che la pittura gli rifiutava. Ne è risultata una grande diminuzione negli ambienti scelti degli autori al fine di non collocare la loro azione che in quadri che fosse facile rap-

---

Da: *Art vivant ou nature morte?* - Bottega di poesia - Milano - 1923. Brani da pág. 9 a pag. 17.

presentare. Eravamo a questo punto quando la danza — senza dubbio sotto l'impulso potente degli sports — si è a poco a poco emancipata. Il corpo mobile e vivente si è affermato, e, cosa di grande importanza, al difuori delle verosimiglianze psicologiche d'una determinata azione drammatica. Esso ha acquistato il rango di mezzo d'espressione a sè stante. Da questo giorno la pittura nella decorazione scenica cominciò a considerarsi sorpassata! La sua morte è, purtroppo, molto lenta — a parer nostro almeno — ma irrevocabile; e la verità estetica rappresentata dal corpo vivente ha trionfato definitivamente. Attualmente per tutti coloro che si occupano seriamente di teatro, sono l'attore e la sua interpretazione, il danzatore e la sua plasticità ritmata e mobile che sovrastano il materiale decorativo, e persino la decorazione della sala e dell'edificio consacrato al teatro. Siamo finalmente liberi!

. . . .

Benchè il movimento sia in sè stesso indipendente da ogni ambientazione, è tuttavia desiderabile offrirgli uno spazio accidentato, che ne faccia valere gli episodi e le sfumature; e cioè opporgli degli ostacoli. A questo riguardo, l'autore, e per lui l'attore, devono contare su una morbidezza assoluta del materiale inanimato. Siamo dunque di fronte ad esigenze assolutamente differenti da quelle che la pittura ci imponeva abusivamente. Poichè il movimento emana da un corpo a tre dimensioni ed appare chiaro che se noi vogliamo assecondarlo ciò deve implicare la rinuncia definitiva della pittura su tele verticali, o, almeno, questa deve essere molto ridotta. Poichè lo spazio così concepito dipende esclusivamente dalle evoluzioni dell'attore, è soltanto all'attore che saranno destinati i nostri progetti. L'attore non può nulla precisare senza l'autore drammatico. La gerarchia normale sarà dunque: l'autore, l'attore, lo spazio. Ma, attenzione, questa gerarchia è organica: l'autore non può indirizzarsi allo spazio senza passare prima dall'attore! È l'aver trascurato questa verità tecnica fondamentale che ci ha gettati nell'anarchia in materia di messa in scena. Siamo dunque qui al nodo della questione.

. . . .

Nella mia opera *L'opera d'arte vivente*, ho studiato la conformazione che lo spazio deve prendere per associarsi alle forme e ai movimenti dell'essere vivente; e ne ho concluso che lo spazio non partecipa alla vita del corpo aderendo alle sue forme, ma, al contrario, oppo-

nendo loro una resistenza. A questo proposito, la composizione dello spazio non disporrà che di un piccolo numero di linee. E cioè: l'orizzontale, la verticale, l'obliqua (piano inclinato) e la loro combinazione, come, per esempio, la scala che offre al corpo un genere di complicità alla quale nessun'altra combinazione può giungere. Questa semplicità permette al materiale una forma maneggevole.

Si avranno così pali di dimensioni varie e scrupolosamente misurate al fine di combinarsi e innestarsi a costruire scalinate, terrazze, piani inclinati, sostenuti, se necessario, da colonne egualmente ad angoli retti, travi perpendicolari, paraventi, ecc.; tutto un gioco di pali basato sulle forme rettilinee per opposizione ai contorni arrotondati del corpo, alle curve traiettorie dei movimenti. Queste costruzioni possono modificarsi senza altro apparecchio che una mano d'opera intelligente e ben preparata. Aggiungiamo che la dimostrazione sarà tanto più conclusiva quanto il colore e il costume saranno uniformi, per lasciare intera la parola allo spazio e ai soli movimenti, e non occupare gli occhi con degli elementi in fondo secondari. I pali saranno tesi con tela da imballo; i costumi saranno elementari: un maglione nero sul corpo nudo, che lasci scoperti e nudi il collo, le braccia, le gambe e i piedi (è il costume di studio per la Ritmica Dalcroze); oppure, nelle stesse condizioni, una corta tunica. Per queste dimostrazioni l'illuminazione cadrà esclusivamente dall'alto, al fine di far risaltare nettamente le forme del corpo in movimento, e la costruzione plastica della scena. Dunque mai luci di ribalta! L'esperienza ha provato che è bene attenuare e diffondere regolarmente la luce per mezzo di una mussolina di tinta giallo oro. I cambiamenti di questi praticabili si faranno sotto gli occhi dello spettatore; poichè, qui, il sipario non viene impiegato dato che noi vogliamo dimostrare e non nascondere.

. . . .

Per entrare nel dominio dell'arte, i nostri movimenti devono modificare la loro durata successiva; questa trasposizione non potrebbe essere arbitraria; essa deve dunque partire da un principio di cui noi possiamo accettare la tutela. Attualmente non possediamo che la musica a questo riguardo; essa è l'espressione chiara della nostra anima, e per conseguenza, lo sbocco del nostro più segreto sentire. È dunque indispensabile di trasfonderne gli elementi col ritmo, nel nostro organismo. Jacques Dalcroze, ne ha scoperto il procedimento. La sua ritmica cor-

porale procede dall'interiore all'esteriore, senza cercare la sua ispirazione al di fuori di sè stessa. La bellezza dei singoli esercizi non è che un risultato naturale; ed è così ch'essa sola può instaurare l'equilibrio estetico del nostro essere integrale. Sotto la sua disciplina il nostro corpo diviene un meraviglioso strumento dalle infinite risorse. Al suo contatto lo spazio s'anima e partecipa alle proporzioni viventi del movimento: la fusione rappresentativa viene così ottenuta. Mi si domanderà quali rapporti possono esistere fra questo fenomeno e i nostri teatri moderni. È appunto occupandoci di riformare la messa in scena che tutto il problema dell'arte drammatica si rimette in discussione; poichè è chiaro che l'uno e l'altro sono strettamente connessi. Uno degli errori attuali è di voler riformare l'uno senza nulla cambiare all'altro; e anche di applicare nuovi principî ad opere che non li comportano assolutamente. Del resto, quanti nostri direttori di teatro non presentano sulla scena lavori ai quali non avrebbero mai pensato senza questo solo pretesto! L'emancipazione del corpo ci ha liberati dal punto di vista rappresentativo, ma non ancora in ciò che concerne l'arte drammatica stessa. Noi vacilliamo, oppressi sotto il bagaglio del passato, senza osare ancora scuoterlo completamente, e turbati per le nuove possibilità che hanno superato il drammaturgo. Per esempio il valore espressivo della scalinata è stato riconosciuto, e certi registi ne mettono dappertutto, senza il minimo discernimento. È stata persino collocata, ultimamente, un'orgia romana interamente su una scalinata; terreno mal scelto per l'esercizio della voluttà! Il periodo è di transizione, e per dominarlo bisogna prenderne nettamente coscienza. Noi sappiamo, attualmente, che i movimenti, le forme, le linee, la luce e i colori sono a nostra disposizione; i dogmi dell'antica messa in scena sono rovesciati; ma non abbiamo ancora realizzato quanto essi avevano pesato sulla concezione stessa della nostra produzione drammatica, suggerendole o imponendole forme sempre uguali.

Il quadro fatidico delle nostre scene vuol sempre dominare la nostra immaginazione; e ciò è così evidente, che uno spettacolo senza spettatori ci pare senza significato; come se la vita artistica del corpo vivente dovesse necessariamente esibirsi! La convenzione molto arbitraria delle nostre sale e delle nostre scene, le une di fronte alle altre, ci si impone sempre! Se si vuol riflettere bene, tutto, nello sviluppo della vita moderna, tende verso una trasformazione del teatro, dell'idea stessa che noi ce ne facciamo; e il cinematografo esercita, in questo campo almeno, una salutare influenza. Così abbiamo torto di impiegare le stesse

costruzioni per il repertorio corrente e per le nuove ricerche; il loro quadro rigido opera per suggestione un ritardo molto sensibile ai risultati dei nostri sforzi verso la libertà! Abbandoniamo dunque questi teatri al loro passato che sta per morire, e costruiamo degli edifici elementari destinati semplicemente a mettere al coperto lo spazio in cui lavoreremo.

Niente scena, niente anfiteatro; solo una sala nuda e vuota, e che attende...: ovunque degli spazi liberi per porre i praticabili; un impianto completo di illuminazione. Questo per la parte inanimata. Per l'altra parte vogliamo degli attori, cantanti, danzatori, autori, musicisti e artisti, tutti di buona volontà, che offrendo il loro talento alla nuova opera, senza per questo portare pregiudizio ai loro doveri professionali, e riuniti secondo le necessità, possano dirigere, suggerire o eseguire secondo le facoltà di ognuno. Quando ci sentiremo abbastanza forti per una dimostrazione convincente, sarà facile installare dei gradini di fortuna per un pubblico curioso di istruirsi: e questo pubblico si troverà naturalmente portato a collaborare coi suoi consigli e col suo buon senso. Poco a poco arriveremo a concepire — col pubblico senza dubbio — spettacoli nuovi che incatenino, e ad estendere o restringere momentaneamente l'importanza o la portata di un certo mezzo di espressione in favore di un altro; e questo terreno di esperienze diverrà come il vivaio di un'arte drammatica di cui alcuna convenzione ingiustificata non verrà più ad ostacolare lo sviluppo. Si possono così perfettamente prevedere spettacoli a cui il pubblico prenderà parte, sia per la musica, sia per l'azione, ed innanzi ai quali non resteranno inattivi e muti che coloro che l'età o le infermità tratterranno sul loro seggio di spettatori. L'arte, allora, vivrà in mezzo a noi!

. . . .

F. T. Marinetti

(vivente)

Non si può sbrigare in una nota l'attività di F. T. Marinetti che, vero artista in talune sue fortunate e forse men celebri creazioni, è stato ed è ancora uno dei più grandi animatori di questo inizio di secolo: *caffeina d'Europa*. Da lui dipendono tutte le forme d'arte d'avanguardia e da lui il teatro ha avuto l'impulso a liberarsi dello psicologismo realistico in cui agonizzava. I manifesti del *Varietà*, del *Teatro sintetico* hanno, oltre che un valore lirico (il primo) un'importanza particolarmente di reazione e di polemica.

Le sue opere teatrali: *Le roi Bombance* (Paris, 1909), *Il tamburo di fuoco* (Milano, 1922), oltre a *L'oceano del cuore* (1933), *I prigionieri*, *Vulcani*, *Simultanina* e varie *sintesi teatrali*.

Straordinario dicitore delle sue liriche più *soggettive*, della *battaglia di Adrianopoli*, ad esempio, che ne acquistano una trasparenza ed una emotività nuova rispetto al nudo testo, sembra con questa sua attività contraddire e negare la teoria del teatro basata sulla distinzione tra lirica e drammatica (d'Amico).

Sul M. cfr. Tullio Panteo - *Il poeta Marinetti* (Milano, 1908); I Domino, *F. T. Marinetti* (Palermo, 1911); R. Jacuzio Ristori - *F. T. Marinetti;* Francesco Fera - *Dal romanticismo al futurismo.*

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perchè ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà perchè:

1. - Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente tradizione alcuna, nè maestri, nè dogmi, e si nutre di attualità veloce.

Da: MARINETTI, *Il Teatro di Varietà* - Pubblicato dal « Daily-Mail » 21 novembre 1913; e riprodotto nei « Manifesti del futurismo »; I serie - Edizioni di Lacerba - Firenze 1914; pag. 158 a 163.

2. - Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perchè si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. - Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. - Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli).

5. - Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina rimuneratrice d'innumerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista,* prodotto dal meccanismo moderno.

Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1. caricature possenti; 2. abissi di ridicolo; 3. ironie impalpabili e deliziose; 4. simboli avviluppanti e definitivi; 5. cascate d'ilarità irrefrenabili; 6. analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale, e il mondo meccanico; 7. scorci di cinismo rivelatore; 8. intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza; 9. tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; 10. tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11. tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; 12. cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti (« ed ora diamo un'occhiata ai Balcani »: Re Nicola, Enver-bey, Daneff, Venizelos, manate sulla pancia e schiaffi tra Serbi e Bulgari, un couplet, e tutto sparisce); 13. pantomime satiriche istruttive; 14. caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esitante e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6 - Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scompo-

sizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta di nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia, e i balzi della loro architettura.

7. - Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spiralici di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.

8. - Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poichè il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella;* doppia vittoria finale: cena *chic* e letto.

9. - Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poichè esalta il suo istinto rapace e poichè strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

10. - Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. salti della morte, looping the loop in bicicletta, in automobile, a cavallo).

11. - Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per suoi clowns, prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchiettisti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fantastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili.

12. Il Teatro di Varietà è la sola scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perchè spiega in modo incisivo e rapido i problemi più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati. Esempio: un anno fa, alle Folies Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderlen-Watcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno tre anni di studi di politica estera. I due danzatori rivolti al pubblico, intrecciate le braccia, stretti l'uno al fianco dell'altro, andavano facendosi delle reciproche concessioni di territori, saltando avanti e indietro, a destra e a sinistra, senza mai staccarsi, tenendo ognuno fissi gli occhi allo scopo, che era quello di imbrogliarsi a vicenda. Davano un'impressione di estrema cortesia, di abile ondeggiamento, di ferocia, di diffidenza, di ostinazione, di meticolosità, insuperabilmente diplomatiche.

Inoltre il Teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita:

a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi;

b) fatalità della menzogna e della contraddizione (es. danzatrici inglesi a doppia faccia: pastorella e soldato terribile);

c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica le forze umane;

d) sintesi di velocità + trasformazioni (esempio: Fregoli).

13. - Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica, ripetendo a sazietà, colla monotonia e l'automaticità di un mestiere quotidiano, i languori nostalgici della passione. Esso meccanizza bizzarramente il sentimento, deprezza e calpesta igienicamente l'ossessione del possesso carnale, abbassa la lussuria alla funzione naturale del coito, la priva di ogni mistero, di ogni angoscia deprimente, di ogni idealismo anti-igienico.

Il Teatro di Varietà dà invece il senso e il gusto degli amori facili, leggieri e ironici. Gli spettacoli di caffè-concerto all'aria aperta sulle terrazze dei Casinos offrono una divertentissima battaglia fra il chiaro di luna spasmodico, tormentato da infinite disperazioni, e la luce elettrica che rimbalza violentemente sui gioielli falsi, le carni imbellettate,

i gonnellini multicolori, i velluti, i lustrini e il sangue falso delle labbra. Naturalmente l'energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto.

14. - Il Teatro di Varietà è naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo, quindi più significativo per l'imprevisto delle sue ricerche e la semplicità dei suoi mezzi. (Es. il sistematico giro di palcoscenico che le chanteuses fanno, alla fine di ogni couplet, come belve in gabbia).

15. - Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscola. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero *d'attrazione*. Così, noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del Parsifal in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-Hall di Londra.

16. - Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio. (Es.: porticina e cancelletto alti 30 centimetri isolati in mezzo al palcoscenico, e da cui certi eccentrici americani passano aprendo e ripassano richiudendo con serietà, come se non potessero fare altrimenti).

17. - Il Teatro di Varietà ci offre tutti i records raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrismo e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali (cavalli, elefanti, foche, cani, uccelli ammaestrati), massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata delle diverse razze (lotta e boxe), massima mostruosità anatomica, massima bellezza della donna.

18. - Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisico-follia.*

19. - Il Teatro di Varietà offre infine a tutti i Paesi che non hanno una grande capitale unica (così l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante di lusso e di piacere ultra raffinato.

Anton Giulio Bragaglia

(v i v e n t e)

Benchè prossimo alla cinquantina (è nato a Frosinone nel 1890) A. G. Bragaglia rimane uno degli uomini più giovanilmente attivi d'Italia. Archeologo (cfr. *Nuova archeologia romana,* 1915) e scopritore delle terme di Settimio Severo (là ove doveva sorgere la Casa d'Arte Bragaglia e il Teatro degli Indipendenti), ma già da tempo fotografo d'eccezione e certo precorritore in questa sua pratica e teorica attività del tanto posteriore, straordinario, Man Ray (cfr. *Fotodinamismo,* 1911) e regista cinematografico di avanguardia (cfr. J. Comin in « Bianco e Nero » A. I, n. 1) passò, dopo un periodo di pubblicistica propaganda di guerra, all'organizzazione di manifestazioni d'arte giovando enormemente, colle sue quasi 200 esposizioni, alla conoscenza in Italia delle tendenze europee più oltranziste, e creando un vasto movimento teatrale col suo *Teatro degli Indipendenti* che in otto anni ha inscenato 150 lavori dei giovani scrittori più promettenti d'Europa e d'America.

Ha nuovamente tentato la regìa cinematografica nel 1932 con scarso successo (*Vele ammainate,* con Dria Paola e Carlo Fontana) e dirige attualmente il « Teatro delle Arti » di Roma.

Le sue invenzioni e innovazioni teatrali sono illustrate in una serie di volumi di teoria e storia dello spettacolo che testimoniano di una vasta, se pur non ordinatissima cultura, e d'uno spirito mordace e inesauribile che, se non giunge mai a rigorose argomentazioni, non manca mai di felicità di intuizione e di spigliatezza di forma.

« Quelli che, come il Croce, ritengono una « leggenda » l'arte nella improvvisa, ed ironizzano contro chi ritiene i comici di quella custodi del « sacro deposito della nazionalità italiana », io credo voglian riferirsi soltanto al valore letterario della Commedia dell'Arte: non tenendo conto che il suo valore è invece tutto teatrale, e nel senso più squisito. Che poi la « improvvisa » fosse premunita di una preparazione o concertazione preventiva, a me non sembrerebbe che dimostri « sotto l'apparente ricchezza la povertà » — « Mi rido » — scriveva il Perrucci di codesti critici (*) ».

Da: *La maschera mobile* di A. G. Bragaglia - Editore Franco Campitelli, Foligno 1926. Da pag. 122 a pag. 127.

(*) Perrucci: *Arte Rappresentativa,* Napoli, 17. — *N. d. A.*

« Non conosciuto da gli antichi; ma invenzione de' nostri secoli è stato il rappresentare all'improvviso le Commedie, non avendo io ritrovato, chi di loro di ciò parola si faccia; anzi par ch'alla bell'Italia solo sia fin'ora ciò sortito di fare poichè un famoso comico Spagnuolo detto Adriano venuto con altri a rappresentare in Napoli le loro Commedie non potea capire come si potesse fare una Commedia col solo concerto di diversi personaggi, e disponerla in meno d'un'ora ».

« Bellissima quanto difficile e pericolosa è l'impresa nè vi si devono porre se non persone idonee ed intendenti, e che sappiano che vuol dire regola di lingua, figure rettoriche tropi e tutta l'Arte Rettorica, avendo da far all'improvviso, ciò che premeditato sa il Poeta? ».

« Mi rido poi di coloro che avvezzi a rappresentare solo premeditato, dicono non esser perciò buono chi all'improvviso recita poichè a chi perfettamente sa rappresentare all'improvviso ch'è più difficile; facile più gli sarà il recitare premeditato ch'è il meno; anzi havrà sempre l'improvvisante un colpo maestro che mancandogli la memoria, o succedendo qualche sbaglio è abile a rimediarvi, nè accorgere l'udienza faranne; quando colui che da Pappagallo rappresenta in ogni mancanza resterà di stucco ».

« Il male si è che oggi ogn'uno si stima abile per ingolfarsi nella Comica improvvisa e la più vile feccia della plebe vi si impiega stimandola cosa facile ma il non conoscere il pericolo nasce dall'ignoranza e dall'ambizione: Ond'è che i vilissimi Ciurmatori e il Salt'Inbanco, che s'hanno posto in testa d'allettare le genti e trattenerli con parole a guisa di tanti Ercoli Gallici con auree catene, vogliono rappresentare nelle pubbliche piazze Commedie all'improvviso storpiando i soggetti, parlando allo sproposito, gestendo da matti, e quel che peggio facendo mille oscenità e sporchezze. per poi cavare dalle borse quel sordido guadagno con venderli le loro imposture d'ogli cotti, controveleni da avvelenare, e rimedii da far venire quei mali che non vi sono! » (*).

* * *

Noi gente moderna di teatro, riteniamo che i grandi attori italiani siano stati in un certo senso, tutti degli improvvisatori nella tradizione della Commedia a braccio. Infatti quella che la Duse mi diceva commedia ogni giorno rivissuta di nuovo, è esaltazione del principio essen-

---

(*) Perrucci: *Arte Rappresentativa,* Napoli, 17. — *N. d. A.*

ziale della commedia improvvisa. Appunto nella Duse — prendiamo l'esempio di lei — questa improvvisazione era divenuta, per sublime apparenza di assurdo, fedeltà alla parola stessa, in relazione allo slancio sincero, possibile all'attore in ciascun determinato giorno.

Per questo, seguendo vie diverse, persino nella commedia letteraria — e cioè ottenendo, sia pur con espressioni diverse ogni volta, una identica potenza di risultati — si è sempre giunti, in Italia, appunto a quella diversità d'interpretazione, ch'è propria della Commedia dell'Arte: varietà di quella che qualche ottocentesco trattatista di recitazione, chiamava « personificabilità ».

I grandi attori italiani, pur interpretando sempre nella stessa linea un Amleto, non ripetono mai la loro parte nelle stesse maniere e toni: perchè ogni giorno che la recitano, essi la rivivono: e, quel riviverla, è relativo alle condizioni fisiche e morali in cui gli attori si trovano in quel determinato giorno.

E la combinazione dei fattori di nervi, sentimento, voce, vitalità, sensibilità ecc. non è mai la stessa, quando l'attore rivive una parte. Può esser la stessa quando la declama, come fanno i francesi e i tedeschi cercatori delle espressioni tipiche modello, e amatori d'un cosidetto « stile » che s'è fatto maniera e stampiglia. Le possibilità del commediante nostro — ancora oggi da Novelli a Garavaglia, da Benini a Garibalda Niccòli — si riallacciano direttamente alla più alta tradizione del temperamento italiano. Anche oggi, nella commedia letteraria, essi compiono il prodigio di ripalpitar vergini le sensazioni e le espressioni di una parte.

Diceva Riccoboni che l'attore, se dovesse improvvisare le parole del suo personaggio — invece che ripeterle da un autore — difficilmente egli direbbe quelle parole e in quel modo. Gli attori della « improvvisa » erano bene esperti anche della commedia sostenuta che essi davano spesso. Il Bibbiena Bruno, l'Ariosto, l'Aretino, Machiavelli, il Tasso erano gli autori di moda per la commedia premeditata. Essi servivano di paragone. I pregi della commedia letteraria equivalevano teatralmente quelli della commedia improvvisa.

Correva allora una differenza tra la commedia improvvisa e quella premeditata, in quanto quest'ultima era fredda e manierata, declamante e a calcolo, mentre quella rinasceva ogni giorno. Ma oggi ancora, corre tale differenza, tra gli attori italiani che rivivono la parte e quelli che la ristampano ogni sera studiatamente uguale. E anche oggi dunque, c'è una Commedia Improvvisa e una Premeditata.

La Commedia dell'Arte, secondo la mia modesta sensazione, sembra che non abbia dunque avuto soltanto il merito, di portare sulla scena « l'elemento popolaresco e una certa libertà di movimenti » ma di aver definito l'estro di recitare rivivendo, e l'abilità di recitare per via di maniera. La commedia improvvisa ha scoperto l'arte caratteristica dei comici italiani: quella che, appunto, il Perrucci osservava come qualità precipua del temperamento e della genialità dei nostri (*).

Dopo la Commedia dell'Arte, il nostro paese è caduto in povertà di comici. L'ultimo ad appoggiarsi alla forza di una scuola di commedianti di prim'ordine, quale essa era, fu il Goldoni. La sua buona battaglia in Italia e i suoi successi di Parigi furono molto sostenuti dalle vivacità dei comici che già facevano la Commedia dell'Arte. Dopo di lui tornò il mortorio. « Siccome — scriveva il Botta — tutto è naturalezza in lui, (Goldoni), così venne in fastidio quando le esagerazioni dei lanciatori di sentimenti inondarono il teatro », come ai giorni nostri l'hanno inondato i propugnatori dei suffumigi nordici e problemi centrali: lanciatori di sentimenti anch'essi. La pausa di decadenza, fu cominciata a interrompere dal Vestri e poi dal Modena. « Chi riportandosi col pensiero, alcuni anni indietro — scriveva alla metà dello scorso secolo il Franceschi, maestro di recitazione ai Filodrammatici di Milano (**) — si richiami alla mente lo stato dell'arte comica tra noi, sovvenir si deve che salve poche eccezioni, e tra queste il sommo Vestri, la recitazione e la declamazione non erano se non un accozzamento di modi convenzionali, una stucchevole ripetizione di suoni mali, di atteggiamenti e di gesti, da far parere i nostri comici tanti Chinesi che si divertono da secoli e secoli a riprodurre gli stessi tipi nelle arti belle ».

Il Modena tornò al vero naturale, tanto che gli venne rimproverato che nello sfuggir « l'ammanierato » recava troppo danno « all'ideale ». La scoperta e l'affermazione del più elevato, del sublime genere d'arte recitativa — come possibile soprattutto alle qualità singolari della nostra razza viva — non è piccolo merito; epperò gli eruditi ed i critici ne tengano conto, per spiegarsi con ragioni meno pessimiste, l'ammirazione avuta per due secoli e mezzo: successo che contraddice in sostanza e alla base, tutte le ragionate deduzioni tirate da particolari che i critici

(*) PERRUCCI: *Arte Rappresentativa,* Napoli, 17. — *N. d. A.*

(**) Da un articolo di Franceschi sul Modena, pubblicato in appendice ai suoi studi teorico pratici; Milano, 1857. — *N. d. A.*

all'uopo ricercano, con sagacia molta e sapienza ma sempre troppo *ad usum delphini.*

L'arte vera, grande, è sempre premeditata (come era premeditata in certo senso la commedia improvvisa (*) ed è sempre improvvisa come è stata sempre improvvisa e ogni sera nuova, e pure ogni sera nello identico stile delle precedenti, quella dei grandi temperamenti italiani).

(*) Da tutte le opere lasciateci dai comici dell'arte (Gherardi, Riccoboni, Perrucci, Cecchini, ecc.) risulta che la buona commedia dell'arte era improvvisa nei particolari, ma ben concertata per via di prove, ripetizioni e affiatamenti, come s'usa oggi. Basta leggere il Perrucci. Questo, per noi gente di teatro, non fa che confermare la coscienza artistica dei concimi antichi e i pregi della « improvvisa ». La quale non è davvero per questo meno improvvisa!

Nel *Nouveau Mercure galant* dell'ottobre 1716, si legge: « La maniera con la quale i Commedianti Italiani compongono e rappresentano le loro Commedie, è inspiegabile e starei per dire inconcepibile, per la quantità di piacevolezze e discorsi estemporanei ch'essi vi aggiungono ». La *Histoire anedoctique du Théâtre Italien*: (Paris, 1769), spiegava come uno spettacolo italiano veniva preparato. Il fatto di aggiungere alcune invenzioni estemporanee a tutto un componimento premeditato, presuppone l'esistenza di quest'ultimo.

Adolfo Bartoli osserva, commentando il capitolo dell'*Arte Rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) del Perrucci, dove dice della concertazione e delle « licenze d'improvvisare » concesse ai comici in determinati punti del canovaccio, che le sue parole: e « ci fanno credere che tutto o quasi tutto dovesse essere fissato nella Commedia improvvisa: e ci vengono in mente, a questo proposito, le parole di uno scenario della Scala (*Li duo finti notari*): Gratiano... farà quello « ch'ei vorrà »; segno che questo poter fare ciò che l'attore credeva meglio in quel momento, era una eccezione alla regola ».

Enrico Prampolini

(v i v e n t e)

Pittore e scenografo futurista (n. a Modena nel 1894) ha realizzato una serie di messinscena di lavori teatrali d'avanguardia tra cui quella del *Tamburo di fuoco* di F. T. Marinetti al Teatro Nazionale di Praga e la recentissima della *Foresta Pietrificata* di Maugham al Teatro delle Arti di Roma. È pubblicista brillante e ideatore di varie riforme sceniche tra cui la più estremistica e quella (1923) de *l'attore-spazio.*

Nel teatro tradizionale e antitradizionale contemporaneo si è sempre considerato l'attore quale *elemento unico, indispensabile* e dominante l'azione teatrale. I più recenti teorici e maestri del teatro contemporaneo, come Craig, Appia e Tairoff, hanno disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza. Craig lo definisce una *macchia di colore;* Appia, stabilisce una gerarchia tra *autore, attore* e *spazio;* Tairoff lo considera come un oggetto, cioè come uno dei tanti elementi di scena.

Io considero l'*attore* come un *elemento inutile* all'azione teatrale, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro.

L'attore è l'elemento di interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie.

Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella trasposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il lato *relativo.* Infatti l'*incognita dell'attore* è quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. *Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento di interpretazione, sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro.*

Il teatro, inteso nella sua più pura espressione, è infatti un centro di *rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico,* al di là dell'apparenza umana.

Da: *L'attore-spazio;* in « Noi »: Rivista d'arte futurista; Anno I, Serie II, 1924; pag. 7.

Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di *umanità grottesca* agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere sè stessa. L'apparizione dell'elemento umano sulla *scena* rompe il mistero dell'*al di là* che deve regnare nel teatro, tempio di astrazione spirituale.

Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente.

L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale?

La *personificazione dello spazio* nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale poichè viene definitivamente risolto il problema dell'*unità scenica.*

Considerando lo *spazio* come una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessori, è evidente che questa *unità scenica* sia raggiunta dal *sincronismo* fra la dinamica dell'*ambiente scenico* e la dinamica dell'*attore-spazio* in giuoco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica.

L'ATTORE CINEMATOGRAFICO

Raffaello Maggi

(vivente)

Appartiene al gruppo dei *costituzionalisti italiani* che col Pende, col Boldrini e col Mengarelli studiano possibili classificazioni in biotipi e le relazioni tra tipo e comportamento psichico. Il Maggi si è interessato particolarmente della « costituzione degli attori dello schermo ».

Dello studio, al quale non sfugge l'importanza sociale del cinematografo, riportiamo un brano, tra i più significativi, e per il suo rigore scientifico può servire a chiarire, il valore del tipo nel film.

Dato il carattere più generale del lavoro, perchè scientifico, crediamo opportuno metterlo ad apertura del presente gruppo.

Il Maggi insegna all'Università di Milano.

1. *Premessa.*

Lo spirito di meccanicizzazione, che pervade la vita moderna, ha orientato pure i gusti per i divertimenti verso nuove tendenze. Dalla staticità della rappresentazione teatrale, chiusa nella ristretta cerchia delle quinte, si è passati al ritmo cinematografico, caratterizzato da un rinnovo continuo, se non di idee, almeno di forme.

Di conseguenza, anche i tipi che impersonano le vicende hanno subìto modificazioni particolari.

Tale circostanza è giustificata dalle diversità di esigenze presentate dal teatro e dal cinematografo. Nel cinematografo, contrariamente a quanto, per lo più, si verifica nel teatro, di frequente mutano gli artisti, perchè le preferenze vanno agli elementi giovani che, oltre a possedere quel tanto di requisiti psichici di intelligenza, volontà e autocritica, sono in grado particolare fotogenici. La fonogenicità, cioè la dote di una voce che si presti ad essere incisa, non fa parte dei rilievi che si verranno esponendo, sebbene essa pure abbia oggi molta importanza.

Dalle Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore; Serie VIII: Statistica; Vol. IX: Contributi del laboratorio di Statistica; Serie IV: Biotipologia delle aristocrazie: Raccolta di studi pubblicati in occasione del XII Congresso dell'Istituto Internazionale di Sociologia; Bruxelles 25-29 agosto 1935. Milano Società Editrice « Vita e Pensiero » 1936: RAFFAELLO MAGGI: *La costituzione degli attori dello schermo;* Pag. 81 a 84 e pag. 124 a 127.

Ma va notato, sia pure di sfuggita, che esiste un rapporto quasi sempre ben definito fra costituzione somatica e tonalità della voce, che alcuni laringologi molto pratici sono spesso in grado di definire dietro il semplice esame di una fotografia (*).

A meglio chiarire lo scopo di questo studio, che è quello di determinare, colla maggiore approssimazione, la costituzione degli attori e delle attrici dello schermo, valgono alcune osservazioni che inquadrano l'argomento nelle sue linee generali.

La storia dei paesi occidentali e l'iconografia, nella sua duplice manifestazione del ritratto e delle rappresentazioni artistiche, mostrano che, a partire dal secolo XV in poi, i tipi più frequenti nelle categorie sociali dirigenti sono fortemente cambiati. Nei moderni, la prevalenza del tipo longilineo si è sempre più affermata nei ceti elevati. In anni successivi, però, nelle varie *élites* si osservano tendenze verso nuove importanti variazioni. In linea teorica, il Prof. Boldrini, nel 1932, in uno studio intitolato *Biotipi e classi sociali* si domandava se ai giorni nostri non fosse rilevabile un rifiorire del tipo brevilineo, in opposizione a quanto si era verificato in un passato non lontano. Si tratta naturalmente di tendenze, che, per prendere la fisionomia di un fatto assoluto e incontrovertibile, debbono attendere che siano trascorsi periodi di tempo non determinabili, ma in ogni caso notevolmente lunghi. Infatti, la predominanza nei ceti superiori di un ectipo costituzionale piuttosto che di un altro dipende da cause svariate e numerosissime, che ora possono vicendevolmente potenziarsi, ora elidersi, mentre nel fatto della selezione sessuale, influisce in modo importantissimo il fattore psicologico. La predominanza, quindi, e la preferenza di un tipo costituzionale appartiene a quella categoria di fenomeni biosociali che si possono definire a lunga scadenza.

(*) Secondo Pende: « La robustezza o delicatezza del laringe, e della voce, forse anche il timbro della medesima, può dunque rappresentare un ottimo criterio della valutazione della costituzione generale del soggetto. Assai interessante, a questo riguardo, sarebbe lo studio dei rapporti tra costituzione ed arte del canto: io credo non improbabile che i vari artisti del canto — tenore, baritono, basso, soprano, contralto — debbano presentare una costituzione somatica speciale, soprattutto dal punto di vista dell'equilibrio nervoso e vegetativo e del grado di funzionalità di alcuni ormoni (ormoni genitali soprattutto, forse anche ormoni ipofisari e surrenali), dato l'intimo rapporto del sistema endocrino-vegetativo con lo sviluppo, il tono, la motilità delle corde vocali e con l'espressione delle emozioni, della quale la voce ed il canto sono lo strumento più perfetto e più efficace. Ricerche da me fatte col mio allievo Quaranta dimostrano che i tenori sono di regola brevilinei della varietà ipotiroidea od ipotiroidea-ipogenitale, i soprani drammatici hanno pure frequente l'abito brevilineo, ma con note iperovariche; i baritoni ed i bassi rivestono più spesso l'abito longilineo ipertiroidico-iperpituitarico ovvero ipertiroidico-ipergenitale. Infine nei mezzi soprani prevale l'abito longilineo, con note di mascolinismo ». PENDE: *Le debolezze di costituzione*, pag. 143. — *N. d. A.*

2. *Importanza della élite cinematografica.*

In linea di fatto, venendo all'argomento in esame, è da ritenere che la storia recente dell'arte cinematografica si accordi con queste vedute; dimostri cioè un perdurare dei tipi longilinei puri con antagonismo, ma che in questi ultimi anni appare con caratteristiche meno spiccate, marcando un passaggio sensibile verso il longilineo stenico e qualche volta verso quello brevilineo.

Dal punto di vista della biotipologia sociale, nessuno vorrà misconoscere nè l'importanza del film come elemento che agisce sulla valutazione estetica del corpo umano e indirettamente sulla scelta sessuale nè come mezzo per conoscere e descrivere quale sia l'ideale della bellezza somatica in un dato momento.

Anzitutto, le forme dei grandi attori dello schermo rivelano le valutazioni estetiche dell'oligarchia artistica che li sceglie e li impone all'interesse dei grandi pubblici: ma ciò che più importa è che essi influiscono sui gusti degli spettatori, raffinando dapprima la sensibilità e le esigenze estetiche dei ceti superiori, penetrando poi nell'animo di tutti, fino a trasformare gli apprezzamenti, le preferenze, la valutazione della bellezza corporea da parte della popolazione in generale. Basterà, come dimostrazione del buon fondamento di quanto si è ora detto, ricordare i casi tipici dell'attrice Greta Garbo e dell'attore Rodolfo Valentino.

Il berretto basco della Garbo, la speciale acconciatura dei suoi capelli, il trucco degli occhi e delle ciglia, quel senso di enigmatica tristezza che le traspare dal volto sono diventati popolari, e sono stati copiati più o meno bene sia da altre artiste cinematografiche, sia da moltissime delle infinite ammiratrici che quella celebre stella vanta in ogni parte del mondo. Nè minore è stata in passato l'influenza esercitata dall'attore Valentino, sull'eleganza e sugli atteggiamenti dell'elemento maschile È indubbia quindi l'influenza del cinematografo sulla scelta sessuale e, in definitiva, sui caratteri fisici della generazione prossima, che da tale scelta sono determinati. Di qui l'alto interesse a studiare a fondo i tipi fisico-costituzionali che lo schermo predilige, impone, trasforma, come mezzo per conoscere l'odierno ideale di bellezza e le sue tendenze, per valutarne le presumibili ripercussioni eugeniche.

Ora, il cinematografo offre le condizioni più favorevoli per studiare la costituzione dei suoi artisti, condizioni certo migliori di quelle per cui si rilevano i tipi di bellezza del passato, dalle pitture e dalle sculture. Infatti, degli attori dello schermo si conoscono le principali

dimensioni corporee e, per di più, le migliaia e migliaia di fotografie che li rendono popolari rappresentano una documentazione così incomparabilmente ricca e particolareggiata, che al suo confronto ben poca cosa è il patrimonio iconografico lasciato dai secoli passati.

Concorrono così l'interesse scientifico e le possibilità pratiche a consigliare uno studio statistico intorno alle costituzione degli attori del cinema, col duplice scopo di scoprire le strutture biotipologiche oggi più ammirate e per conoscere le eventuali tendenze evolutive nella valutazione della bellezza umana. Tale studio, condotto su una *élite* particolarmente ristretta, ma influente, come quella cinematógrafica, offre poi un utile sussidio alle indagini dei demografi e degli eugenisti, occupati e preoccupati di scoprire e — se possibile — di rimuovere i fattori dell'odierna denatalità e di prevedere i pericoli che la società odierna più o meno inconsciamente prepara all'assetto fisico e numerico delle generazioni future.

3. *Possibilità di un'indagine biotipologica sugli artisti cinematografici.*

Premessi questi cenni generali, si ritiene possibile una indagine biotipologica sugli artisti del cinema, sulle seguenti basi:

1° studiando statisticamente le misure antropometriche a disposizione;

2° classificando secondo i criteri costituzionalistici e endocrinologici gli attori in base ai loro ritratti.

Un elemento sussidiario di particolare importanza è offerto da una larga conoscenza dei film. Valutare la costituzione di un artista, quale risulta stilizzata nei ritratti, e valutarla avendo cura di annotarne le caratteristiche che appaiono, quando egli agisce nei suoi ruoli, e quando indossa abiti particolari (specie le donne) è cosa assai diversa. La dinamicità dell'azione svela particolarità fisiche che altrimenti o non risulterebbero o risulterebbero in modo dubbio. In genere, nel campo delle osservazioni, si è tenuto conto di altri fatti, quali l'affermarsi di nuovi attori in aggiunta a quelli celebri, o delle modifiche subite successivamente da uno stesso attore o attrice.

. . . .

12. *Osservazioni varie e conclusioni.*

Quanto si è scritto nel paragrafo che precede ha una portata affatto distinta dalle conclusioni raggiunte con l'indagine antropometrica, perchè mentre questa tendeva a porre in risalto un tipo schematico, ideale, dell'attore dello schermo, col procedimento della media subiettiva tipica, la ricerca sui volti si proponeva, invece, di cogliere le caratteristiche dei singoli artisti, nella loro reale varietà.

Ecco perchè sono fra loro perfettamente coerenti i nostri principali risultati, e precisamente:

a) l'attore tipico del cinema è un longilineo stenico, l'attrice tipica una longilinea astenica con antagonismo;

b) fra gli attori del cinema sono preponderati i longilinei stenici; rari quelli astenici, e solo eccezionalmente si incontra fra essi qualche brevilineo stenico. Nel gruppo esaminato figurava infine un solo brevilineo flaccido. Quanto alle attrici, esse appartengono, in grandissima maggioranza, alla costituzione longilinea astenica, ma non mancano anche poche longilinee della varietà stenica specialmente fra le più giovani. Tra queste ultime, inoltre, sono comparsi recentemente alcuni rari esemplari della costituzione breve.

Si rileva peraltro la straordinaria coincidenza dei reperti *a)* e *b)* precedenti. Si è di fronte a uno dei rari casi in cui le conclusioni raggiunte con le medie, non solo si confermano ma soffrono pochissime eccezioni, quando vengano controllate sul terreno individuale.

Ciò si spiega perfettamente, ricordando la grande omogeneità dei caratteri degli artisti, di gran lunga superiore a quella riscontrata per la popolazione a cui essi appartengono. Se i caratteri antropometrici che misurano la struttura sono pochissimo variabili, ciò significa che nella massa dei casi sono eccezionali coloro che presentano uno stile corporeo differente in maniera radicale da quello tipico, rivelato dalla media; per conseguenza, l'indagine individuale deve accordarsi sostanzialmente coi risultati dello studio collettivo.

Così come si è fatto nella parte antropometrica di questa monografia, ci si è domandati se sia possibile mettere in relazione le note endocrine-costituzionalistiche dei vari artisti, desunte dallo studio dei volti, coi ruoli che gli artisti stessi sostengono di preferenza. Un accurato interrogatorio del materiale permette di rispondere come segue:

1°. Fra gli attori, quelli il cui volto appartiene al tipo longilineo stenico sostengono di preferenza ruoli seri, di forte passionalità. Il

fatto che taluno di essi ha talora creato personaggi di minore rilievo psicologico non toglie valore a questa constatazione di natura generale.

2°. I pochi individui dal volto longilineo astenico sostengono quasi tutti ruoli delicati e sentimentali, ma rappresentano ormai un residuo di gusti e di repertori del passato. Uno di essi — Charlot — è celebre per la sua arte, tutta imperniata sulle vicende, ridicole e compassionevoli, che toccano a un uomo debole e sensitivo, in un mondo che in ogni istante lo scuote cogli urti rudi della realtà.

3°. Uno dei due artisti dal volto brevilineo stenico, già segnalato, sostiene grandi parti di caratterista, è forse il rappresentante residuo di un periodo in cui al tipo sanguigno erano frequentemente affidati ruoli tragici, in vicende di alta passionalità e di forte colore.

4°. L'unico brevilineo di tipo linfatico esaminato sostiene esclusivamente la parte del comico bonario, senza pretese, dalla risata grassa plautina.

Infine, per le attrici:

1°. Quelle indicate nel precedente paragrafo, sotto la lettera *a*), con caratteristiche longilinee un po' miste, ma essenzialmente steniche, sostengono, di regola, ruoli seri, drammatici. Altrettanto è da dire per quasi tutte le artiste dalla struttura stenica lunga.

2°. Alle artiste dalla fisionomia delicata, con note evidenti di astenia sono invece affidate parti sentimentali, amorose, spesso con sfondo di tristezza.

3°. Vi sono altre artiste, specialmente fra le stelle più recenti, in cui sembrano fusi gli attributi delle due varietà longilinee. Pare che ad esse vengano di preferenza affidate parti di carattere generico, in cui l'elemento serio ha però il sopravvento. Si è detto sembra, perchè essendo queste attrici per lo più giovanissime, è difficile prevedere fin d'ora se e come si svilupperà in seguito la loro personalità artistica.

4°. Le attrici giovani dal volto rotondo si sono specializzate decisamente nei ruoli gai e leggeri.

Questi risultati, un po' generali, ma ragguardevoli, invogliano a compiere un ultimo passo nella utilizzazione delle fotografie, per rispondere alla domanda se esista qualche tendenza evolutiva nei vari tipi prescelti dal cinematografo, vale a dire se sono riscontrabili differenze costituzionali fra gli artisti che tengono lo schermo da tempo e quelli che vi sono da poco comparsi.

Molti spunti utili per rispondere al quesito proposto sono già contenuti nelle classificazioni precedenti. Non resta che raccoglierli, completarli, riordinarli.

La domanda ha molta importanza, sia per decidere se il gusto dei registi e del pubblico cooperino nell'imporre nuovi orientamenti in quella che è stata chiamata la decima arte, sia per conoscere se e come si sposti la valutazione della bellezza umana, anche nel giro di pochi anni, per impulso della propaganda cinematografica.

Questo studio ha rivelato per i maschi una tendenza rilevante a preferire sempre più attori dalla faccia atletica, alquanto accorciata e robusta, dai lineamenti plastici ed espressivi, anche se dotati di una minore perfezione formale. I bei volti di tipo longilineo astenico sono diventati ormai rari, e con essi anche i ruoli delicati, sentimentali, che appena pochi anni addietro avvincevano le folle degli amatori. Il cinematografo, tra i molti aspiranti e i molti pretesi sosia, non ha scelto alcun successore per Rodolfo Valentino, l'attore che, anche dopo morto, pareva non dovesse tramontare, ed ha preferito sostituirlo nella simpatia del pubblico con altri tipi, adatti a sostenere scenicamente altri eventi.

Quando alle attrici, un mutamento di indirizzo è appena ai suoi timidi inizi. Per il momento, le preferenze vanno ancora all'ectipo longilineo, ma già si affacciano nuove stelle dalla mandibola arrotondata, robusta, rivelante una minore astenia di quella ancora prediletta dai grandi pubblici. Si è avuto così l'esordio di artiste il cui volto è decisamente brevilineo stenico, ma esse, almeno in America, non sembra abbiano riscosso durature simpatie: anzi una di esse, che nell'intenzione dei registi avrebbe dovuto capeggiare la reazione contro la donna magra, iniziando l'èra di favore per la struttura detta « courvacious », passati i primi istanti di celebrità, ha visto alquanto impallidire il proprio splendore. Ma ciò significa poco. È già gran cosa che qualche tentativo di opposti orientamenti sia stato fatto. Segno è che la bellezza anti-materna, la donna « crisi », se non è tramontata ancora, non regna più incontrastata nel firmamento cinematografico, che è, in fondo, la maggior fabbrica del gusto — in fatto di valutazione delle fattezze umane — che possegga il mondo moderno.

Jacques Catelain

(v i v e n t e)

È stato interprete di un gruppo di film dell'avanguardia francese, tra cui degni di ricordo quelli di L'Herbier: *Don Juan et Faust* e *L'inhumain.*

L'ATTORE

— Dico: l'Attore.

— Voi dite: quale Attore?

Vi è possibilità di equivoco?

A mio avviso, non vi sono due specie di attori: l'attore di teatro, e l'attore di cinematografo.

Se si vuol dare alle parole il loro senso, uno solo è veramente « attore »: l'attore cinematografico!

Sulla scena, l'artista che assimila il pensiero di un autore e lo trasmette mediante la recitazione, merita questo titolo?

E ciò può essere paragonato con l'attività impiegata sullo schermo dagli artisti internazionali?

Qui io non considero soltanto gli « interpreti del movimento » che rivelano la loro personalità in una serie di gesti rapidi, d'azioni seguite, rendendo più coi loro muscoli che col loro spirito la sostanza drammatica o comica della loro arte: combinazione nuova di vecchie tradizioni derivate dalla mimica, dall'acrobazia, dalla danza e trasformate dal cinematografo.

Associazione di ritmi, attività progressiva che si espande da un capo all'altro dello schermo: Douglas Fairbanks non è l'esempio più notevole, specialmente in *Ladro di Bagdad,* dell'uomo che esprime la sua vita con un massimo di movimenti, diciamo di « gesti »!

Ma per coloro che s'allontanano da questo genere, e rinunciano nello stesso tempo agli eloquenti càpitomboli di un Harold Lloyd, tendendo verso un'azione più interiore, questa concentrazione del loro temperamento artistico non conduce necessariamente alla soppressione del-

---

Da: *Les Cahiers du Mois;* Cinéma - Ed. Emile Paul Frères, Paris 1925; pag. 17 a pag. 21.

l'atto; essi semplicemente riducono il gesto, rallentano l'espressione, forma d'arte meno « sportiva », forse più penetrante.

La disciplina che s'impongono un Menjou, un Rod La Roque, li conduce a ridurre al minimo l'esteriorizzazione a mezzo di gesti; i loro atti, invece d'essere spontanei, istintivi e come per effetto di una molla, sono sotto il controllo dell'intelligenza, l'espressione giusta di temperamenti riflessivi.

Precisa, bene applicata, la loro immobilità, dosata allo scopo di dare all'espressione l'esatta verità, sa benissimo fare a meno di gesti imprevisti come di parole... troppo previste.

Molte attrici hanno trionfato nella ricerca di questa semplicità consapevole: Eva Francis, Pauline Frédérick, Lilian Gish, Mary Johnson, Norma Talmadge ci mostrano, in alcuni loro film, un'abbondanza di atti misurati, di gesti ridotti che rimangono comprensibilissimi per il pubblico meno preparato.

C'è, tuttavia, una categoria intermedia di attori dove si contano forse i più grandi artisti.

Andando dall'uno all'altro di questi due poli, in prima linea Charlie Chaplin non ci appare come l'attore di movimento, di ritmo più sorprendente, e anche come l'interprete « interiore » per eccellenza? Nella formazione del suo personaggio, egli ha saputo fondere la varietà, la rapidità, l'eccentricità di una mobilità quasi animale, tanto essa è la rappresentazione d'istinti primitivi, di riflessi puramente fisici, a una sensibilità, uno spirito, che, d'altra parte, hanno manifestazioni di un'umanità colta e profonda, di una mentalità studiata.

La *Febbre dell'Oro*, sotto questo doppio punto di vista, è una rivelazione per lo spettatore, che, forse, nei vecchi film di Chaplin, non aveva saputo cogliere così chiaramente le qualità diverse, opposte di questo geniale attore.

Avvicinandosi allo stesso problema molti artisti hanno tentato questo doppio gioco. Quelli che, a mio avviso, sembra siano meglio riusciti sono Mary Pickford e Charles Ray.

La prima sviluppa di più il senso del ritmo, mentre il contrario avviene per Charles Ray che, oltre all'elasticità del suo corpo messa così bene in evidenza nel corso delle sue divertenti monellerie, è giunto specialmente in *Primo Amore* a darci lo spettacolo del dramma interiore più commovente.

Da parte mia, ho rivisto questo film almeno quindici volte! Non avevo mai provato prima questa impressione di sentire, di vivere il

dolore di un altro. Puntato su Charles Ray, l'obbiettivo cinematografico nulla si è lasciato sfuggire dell'analisi completa di un amore infelice che l'attore doveva rendere: microscopio del cuore umano, con crudele infallibilità esso ci mostra tutti i fermenti dell'amore, tutti i bacilli della passione divoranti una ad una le gioie terrestri alle quali un essere giovane e bello può pretendere. L'apparecchio ha registrato tutte le intenzioni dell'artista; nessuna ci è sottratta! Le torture e le speranze che sono inflitte all'eroe; nulla passa inosservato!

In Charles Ray, le braccia e le mani sono gli organi più importanti del linguaggio dei gesti; esse traducono tutti i suoi sentimenti, tutti i suoi pensieri coi loro movimenti. Esse indicano, comandano, promettono, chiamano, respingono, esprimono l'orrore, il timore, il dubbio, la gioia, la tristezza. Anche le sue spalle hanno dei movimenti appropriati molto significativi, specialmente di disapprovazione e di sdegno. Inoltre, egli batte il piede nella collera, freme nell'impazionza, salta nella gioia; tutto il suo corpo si abbatte sotto l'oppressione del dolore. Ciò m'induce a pensare che il gesto costituisca come una specie di lingua comune a tutte le nazioni, lingua talmente naturale all'uomo che, quand'egli parla ai suoi simili, la unisce sempre istintivamente all'altro linguaggio, a quello di cui organo è la voce.

Il gesto consapevole è ausiliario della parola. Al cinematografo, esso la sostituisce!

E quando dico « gesto » io non mi attengo al gesto come può essere visto al teatro o anche semplicemente nella vita. Poichè il gesto cinematografico è di un'altra specie. Il tale interprete gesticola al teatro, sottolinea la sua dizione con dondolìo di braccia, colpi di pugno, contrazione delle dita, e tutti questi movimenti più o meno rapidi, cioè variabili nel tempo restano in funzione della sua persona e dello spettatore in una grandezza fissa, cioè invariabile nello spazio.

Al cinematografo tutto varia all'infinito nel tempo e nello spazio.

Il salto di un uomo, il ripiegarsi del suo torso, l'allungarsi delle sue gambe, non soltanto possono essere resi sullo schermo con procedimenti speciali mille volte più pronti o mille volte più lenti che nella realtà, ma il rapporto della loro grandezza con l'autore del movimento è indefinitamente variabile. Così voi vedete un uomo che si leva, poi vedete in primo piano il suo braccio che si tende verso un avversario invisibile, poi d'un tratto voi non vedete più che la sua mano che stringe un revolver; infine, in dettaglio, un indice enorme appoggia lentemente sul grilletto del revolver.

Ecco dunque tutta una serie di gesti il cui significato può aumentare non soltanto col ritmo, ma anche proporzionalmente alla grandezza apparente delle figure sullo schermo.

Favorita dall'ampiezza e dalla varietà di un tale vocabolario del silenzio, si comprende come la cinematografia raggiunga una eloquenza che non lascia indifferente nessun uomo al mondo.

Vsevolod I. Pudovchin

(v i v e n t e)

Vsevolod Ilarionovic Pudovchin è nato a Pensa, presso Saratov, nel 1893. È ingegnere chimico e, come racconta egli stesso s'interessò al cinematografo solo in seguito agli esperimenti di Culesciof. Il suo noviziato lo fece in qualità di collaboratore e attore nel film di Perestiani *I giorni della lotta* (1920). Interpretò in seguito il bel film di Ozep *Il cadavere vivente* tratto dal romanzo di L. Tolstoi (di cui fu protagonista Maria Jacobini, Prod. Prometheus, 1929) e *Il gaio canarino* (Mesgrabpom-Russ, 1928). Ha colaborato con Culesciof alle *Avventure del Signor West* (Prod. Mesgrabpm-Russ, 1923) ed ha interpretato una particina del suo *La madre*.

È, con Eisenstein, il più grande direttore russo; una delle più complete personalità artistiche del cinema. Dal *Cadavere vivente* risulta un attore nervoso e potente.

Tipi e non attori (*)

La mia carriera cinematografica ha avuto origine per puro caso: fino al 1920 io ero un chimico e, per dire la verità, per quanto fossi un buon intenditore delle altre forme d'arte, consideravo col massimo disprezzo il cinematografo. Come moltissimi altri non potevo ammettere

---

Da: *Film e Fonofilm* - Traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro. Collezione « Fonofilm », « Le Edizioni d'Italia », Roma 1935-XIII. Da pag. 195 a pag. 203.

(*) Come è già stato detto, a parziale contraddizione delle teorie qui esposte, Pudovchin si è servito spesso di attori professionisti: Viera Baranovscaia; Nicola Batalof (che è del Teatro dell'Arte di Mosca, e che ha interpretato altri film, tra i quali *Besprisorni — Verso la vita* — di Nicolai Ekk).

Attore cantante è il basso Alessandro Butarin.

Anche Cistiacof, che ha lavorato in più film di Pudovchin, può ormai dirsi un professionista, L'ultima sua interpretazione è nel film di B. Barnet *Ocraina* (Mesgrabpom - Russ, 1932, scenario Finn e Barnet. Direz. B. Barnet).

Nel suo recente trattato *L'attore nel film* di cui più oltre diamo un saggio, il Pudovchin torna sull'argomento nel capitolo « Lavoro coi non professionisti » in cui considera questo metodo non più come esclusivo ma come particolare, e — per di più — come utile anche per facilitare il compito ai professionisti.

Nel mio *Pende a servizio della supermarionetta* (Roma 1934, *Quadrivio*) io ho indicato la possibilità di servizi, nella scelta degli attori, delle classificazioni scientifiche recenti dei *tipi*. (N. d. T.).

che la cinematografia fosse un'arte: la consideravo come un surrogato inferiore del teatro. Una tale attitudine non può meravigliare se si considera che razza di ciarpame fosse il film di quell'epoca. E tuttavia ci sono ancora oggi molti film di quel tipo: in Germania li chiamano *Kitsch*. Soggetti primitivi congegnati facendo appello a tutto il peggior gusto del pubblico di questo spettacolo economico, che finisce sempre per dar buoni redditi all'imprenditore.

I metodi usati per la produzione di film di questo genere non hanno nulla di comune con l'arte. La sola preoccupazione dei produttori di tali film, è riprendere quanto più è possibile delle belle figliole, da quanti più angoli di inquadratura è possibile, di gratificare il protagonista di quante più vittorie è possibile, e di chiudere il tutto con un bacio finale. Non c'è niente di straordinario che simili film non destassero alcuna seria impressione. Ma un incontro occasionale con un giovane pittore e teoretico del film, Culesciof, mi dette modo di conoscere le sue idee e modificò radicalmente e totalmente la mia opinione sul cinematografo. Fu da lui che io appresi il significato della parola montaggio, parola che ha avuto una parte così importante nello sviluppo della nostra arte cinematografica.

Per il nostro attuale stadio di consapevolezza le idee di Culesciof sono oggi straordinariamente semplici. In sostanza egli diceva questo: « In ogni arte ci deve essere anzitutto un materiale e poi un metodo di elaborazione di esso, un metodo tipico di quella specifica arte. Il musicista ha per materiale il suono che egli compone nel tempo. Il materiale del pittore sono i colori che egli poi combina nella tela. Qual'è il materiale che possiede il direttore cinematografico, e quali sono i suoi metodi di composizione di questo materiale? ».

Culesciof sostiene che il materiale, nell'opera cinematografica, consiste nei singoli pezzi di pellicola impressionata e che il metodo di elaborazione e composizione di questo materiale consiste nel congiungerli secondo un ordine creativo. Egli sosteneva che l'arte cinematografica non consiste nella *ripresa* degli attori e delle singole scene, e che questa non è che la preparazione del materiale. L'arte del film comincia quando il direttore dà un ordine ai diversi pezzi di pellicola impressionata. Il suo unirli in un modo invece che in un altro, secondo un ordine piuttosto che secondo un altro dà risultati diversi.

Supponiamo, ad esempio, di avere tre pezzi di pellicola: nel primo abbiamo una faccia che ride, nel secondo una faccia atterrita, nel terzo un revolver puntato verso qualcuno.

Attacchiamo questi pezzi di pellicola in ordine diverso. Supponiamo di far vedere prima la faccia che ride, poi il revolver, poi la faccia atterrita. In un secondo tempo mostriamo prima la faccia atterrita poi il rivolver, poi la faccia che ride. Nel primo caso abbiamo l'impressione che il possessore di quella faccia sia un codardo; nel secondo che sia un coragioso. Quest'esempio è senza dubbio crudo, ma nei film di oggi, considerati con accortezza si può vedere che è unicamente mediante un abile montaggio dei pezzi di ripresa che si ottengono i più forti effetti nel pubblico.

Culesciof ed io facemmo un esperimento interessante. Prendemmo da qualche vecchio film qualche primo piano del ben noto attore Mogiuschin e li scegliemmo statici e tali che non esprimessero alcun sentimento, primi piani sereni e uguali. Unimmo poi questi primi piani, che erano del tutto simili, con altri pezzi di pellicola in tre diverse combinazioni. Nel primo caso il primo piano di Mogiuschin era immediatamente seguito da una ripresa di un piatto di minestra su di un tavolo; ed era cosa ovvia e sicura che l'attore guardava quella minestra. Nel secondo caso la faccia di Mogiuschin era seguita da una bara sulla quale giaceva una donna morta. Nella terza combinazione il primo piano era seguito da una ragazzetta che giocava con un buffo giocattolo raffigurante un orsacchiotto.

Quando presentammo i risultati ad un pubblico non prevenuto e totalmente ignaro del nostro segreto ottenemmo un risultato *tremendo*. Il pubblico delirava di entusiasmo per la bravura dell'artista. Era colpito dall'alta pensosità con cui egli guardava la minestra abbandonata sul tavolino, era scosso e commosso dalla profonda afflizione con cui guardava la donna morta, ed ammirato dal luminoso e felice sorriso col quale egli osservava la ragazza che giocava.

Ma noi sapevamo che in tutti e tre i casi la faccia era la stessa.

Però la combinazione dei diversi pezzi in un ordine o in un altro non basta: è necessario saper controllare ed elaborare la lunghezza dei pezzi, perchè la combinazione di pezzi di varia lunghezza produce un effetto simile a quello dato dalla combinazione di varie lunghezze in musica: la creazione del ritmo del film e il prendere significato ed efficacia del succedersi delle immagini.

Pezzi brevi che si susseguano rapidamente producono un eccitamento, mentre pezzi lunghi uno stato di calma.

L'esser capaci di trovare l'ordine necessario dei pezzi di pellicola e il ritmo necessario alla loro unione significa possedere la capacità

fondamentale per fare il direttore artistico. Quest'arte noi la chiamiamo montaggio, o montaggio costruttivo. È solo per mezzo del montaggio che io posso risolvere problemi complessi come quelli della direzione degli attori.

La cosa che io considero come il maggior pericolo per un attore che fa del cinematografo, è la cosiddetta « recitazione teatrale ». Io lavoro solo con materiale reale, questo è il mio principio. E sostengo che è impossibile mostrare acqua vera, vera erba e vere foglie ed una dignitosa barba incollata sul viso di un attore, rughe dipinte e gesti e movenze teatrali.

È contrario al più rudimentale concetto di stile.

Ma che cosa si deve fare? Lavorare con attori di teatro è una cosa molto ardua. Gente così eccezionalmente dotata da saper *vivere* e non recitare è rarissima; se voi chiedete ad un attore qualsiasi di starsene seduto e tranquillo e di non recitare, egli immediatamente, per vostro bene, interpreterà la parte dell'attore che non recita.

Io son dunque venuto nella determinazione di non lavorare che con gente che non abbia mai visto nè un lavoro teatrale nè un film, e, mediante il montaggio, ho ottenuto dei risultati soddisfacenti. È certo che per adoperare questo metodo ci vuole una grande abilità e furberia; occorre saper inventare mille trucchi per creare l'espressione voluta sul viso dell'artista non professionista e cogliere il momento adatto alla ripresa. Per esempio; nel film *La tempesta sull'Asia* io dovevo avere una scena con una folla di mongoli che guardassero con rapacità una preziosa volpe. Ingaggiai uno stregone e ripresi le faccie dei mongoli che lo fissavano; attaccato quel pezzo a quello in cui la volpe pendeva dalle mani del venditore l'effetto fu eccellente. Un'altra volta dovetti spendere tempo e sforzi indicibili per ottenere da un attore una bella risata naturale, non ci riuscivo perchè l'attore improvvisato già recitava. Quando io feci riprendere la sua faccia che rideva allegramente per una burla, egli era fermamente convinto che l'obbiettivo fosse chiuso.

Io lavoro continuamente al perfezionamento di questo metodo e credo nel suo avvenire. Certamente per questa via uno può fare solo brevi riprese di attori separatamente; e qui è l'arte del direttore, nel fare, per mezzo del montaggio, un tutto pieno e vivente con questi piccoli pezzetti. Non mi è mai successo un momento solo di dovermi pentire di questa linea di condotta. Io ho lavorato sempre e sempre più con attori occasionali e son soddisfatto dei risultati. Nel mio ultimo film ho fatto recitare dei mongoli, gente del tutto incivile e che, per di più,

non comprendeva, spesso, la mia lingua; ciò nonostante quei mongoli possono competere, dato che essi erano lontani dall'aspirare ad allori interpretativi, coi migliori attori.

Come conclusione a questa mia breve allocuzione io voglio dirvi la mia opinione su di una questione molto complessa che mi son posta recentemente. Voglio dire quella del film sonoro.

Io penso che il suo avvenire sarà enorme; ma dicendo film sonoro io non penso affatto ai film parlati nei quali il dialogo e i vari effetti sono perfettamente sincronizzati in modo da corrispondere esattamente alle immagini visive che appaiono sullo schermo. Questi non sono film ma sono solo una varietà di « teatro fotografato ». Attualmente essi sono naturalmente interessanti e al principio risveglieranno la curiosità del pubblico, ma non per molto tempo.

Il vero avvenire è riservato ad un altro tipo di film sonoro. Io vagheggio un film nel quale rumori e voci umane siano sposati alle immagini visive allo stesso modo con cui due o più melodie possono essere combinate da un'orchestra.

L'unica differenza coi metodi di oggi è che il controllo del suono sarà allora unicamente nelle mani del direttore e non in quelle del direttore d'orchestra. Tutti i suoni dell'intiero mondo, dal mormorìo di un uomo, al grido del fanciullo e al frastuono di una esplosione saranno ripresi dal film sonoro il quale giungerà, con un saggio impiego di essi, ad altezze ignorate. Io posso unire il furore di un uomo con il ruggito di un leone. Il linguaggio del cinematografo può conquistare la potente efficacia di quello della letteratura.

Non si deve mai far apparire su di uno schermo un uomo e riprodurre in perfetto sincronismo le sue parole in accordo coi movimenti delle sue labbra. Questa non è che una mediocre imitazione della realtà dovuta ad un trucco ingegnoso e senza alcun interesse artistico.

Un giornalista berlinese mi ha domandato: « Non pensa che sarebbe bene, per esempio nel film *La Madre* udire il pianto della madre quando essa veglia il corpo del marito morto? ». Io gli risposi: « Se fosse possibile io vorrei fare così; la madre siede accanto al cadavere e il pubblico sente distintamente il gocciolìo dell'acqua che gocciola nella catinella; poi viene la visione del corpo morto del marito con la candela che arde, e qui si sente un pianto sommesso ».

Così io immagino il suono in un mio film e posso scommettere che così rimarrebbe ugualmente un film internazionale. Parole e suoni fuori sincronismo possono facilmente esser tradotti e resi in ogni paese.

* * *

. . . Concludendo e riepilogando:

a) Le nuove basi tecniche del cinema (la mobilità della macchina da presa e del microfono) rendono, non solo inutile ma addirittura privo di senso, per l'attore, tutto quel lavorìo tecnico che, nel teatro, è connesso alla grande distanza che separa il palcoscenico dall'immobile spettatore. E vengono così a cadere: la particolare impostazione teatrale della voce, la dizione teatrale, il gesto teatrale, la truccatura dipinta.

b) In conseguenza viene a modificarsi anche il concetto teatrale dell'impiego dell'attore. La varietà dei ruoli interpretabili da un attore cinematografico è attuabile, in un primo caso, nella variazione dei caratteri e nel mantenimento di una esteriorità costante, almeno nei tratti essenziali (Stroheim) e, viceversa, nello sviluppo di un carattere, uno e costante, nel variare delle circostanze (Chaplin).

c) Perduta così la possibilità di creare un *tipo* coi mezzi teatrali (truccatura stilizzata, gesticolazione generica, accentuazione dell'espressività vocale, etc.), l'attore cinematografico acquista possibilità impensabili al teatro: la possibilità di forme di recitazione più sottilmente realistiche, che si avvicinano in massimo grado all'effettivo comportarsi di un uomo vivo nelle varie circostanze. Il *tipo*, nel cinematografo, vien creato piuttosto in base all'azione esterna, in base alla ricca varietà del comportamento umano nelle diverse circostanze. (Si paragoni lo sviluppo di un carattere nel romanzo e nel dramma: in questo caso il cinema è più vicino al romanzo che al teatro).

d) Della preparazione culturale dell'attore di teatro si trasferisce nel cinema tutto ciò che si è connesso al processo creativo di una forma unitaria, e l'*acquisizione* di essa da parte dell'attore: tutto quello, dunque, che precede l'invenimento della forma scenico-teatrale della recitazione. (Certamente, in pratica, non esiste una netta separazione di questi due momenti, perchè nell'attore di teatro esiste sempre il senso della forma scenica: e tuttavia si può, per comodità, stabilire una separazione). Ecco perchè la scuola di Stanislawsky che accentua (o, per meglio dire, accentuava), l'importanza del processo di acquisizione della

---

Da: VSEVOLOD PUDOVCHIN: *Actior v. filme*, Leningrad 1934 (Gais) trad. dall'originale di UMBERTO BARBARO pag. 101-102.

forma intiera da parte dell'attore (anche a detrimento della *teatralità* della rappresentazione), è la più vicina all'attore cinematografico.

L'intimismo della recitazione degli attori della scuola di Stanislawsky (che un tempo portò lo spettacolo all'eccessiva sovrabbondanza di particolari poco percepibili, e che eliminava quindi lo splendore della teatralità), nel cinematografo può trovare i necessari importanti sviluppi.

e) Tutti quei mezzi che la cultura del teatro ha fornito, per favorire l'attore nella piena acquisizione della forma, frazionata nell'opera in vari pezzi, debbono essere trasferiti nella pratica del cinematografo. In primo luogo il lavoro delle prove, condotto soprattutto per dare all'attore tutte le possibili condizioni per prolungare nella forma una ininterrotta esistenza (necessità, quindi, di una sceneggiatura speciale per le prove).

f) Il montaggio della recitazione dell'attore (cioè la composizione sullo schermo di pezzi ripresi separatamente e in luoghi diversi) non si presenta affatto come un trucco del direttore che sostituisca la recitazione. Ma come un metodo nuovo e poderoso, del tutto proprio del cinematografo, per trasmettere questa recitazione. La padronanza di esso, da parte dell'attore cinematografico, è altrettanto importante, quanto, per l'attore di teatro, la padronanza della tecnica teatrale.

g) Ne risulta, dunque, che la necessaria cultura dell'attore cinematografico raggiungerà il debito grado di perfezione quando comprenderà una profonda conoscenza dell'arte del montaggio e dei suoi specifici metodi. Questa esigenza si è creduto erroneamente fino ad oggi fosse propria del solo direttore artistico.

h) La preparazione dell'attore non può esser disgiunta dalla elaborazione del film alla quale egli deve partecipare; dalla revisione della sceneggiatura durante le prove, fino all'ultima fase del montaggio.

i) Lavorando al film sonoro l'attore provveduto e coltivato deve sforzarsi di trovare metodi di recitazione e di montaggio che sviluppino forme di poderosa emotività quali furono trovate al tempo del muto.

Egli non deve cedere a quelle forze reazionarie di regìa che s'adattano supinamente all'impiego di metodi teatrali anticinematografici.

Bèla Balàzs

(vivente)

L'ungherese Bèla Balàzs ha esordito col romanzo per poi dedicarsi al cinematografo di cui è senza dubbio uno dei migliori tecnici. Le sue opere « Der sichtbare Mensch » e « Der Geist des Films » sono tra le più acute e significative ed hanno avuto una influenza decisiva sulle più moderne tendenze cinematografiche.

Il Balàzs è autore di un soggetto: *Narcosi,* realizzato in Germania con Alfred Abel e di un film *La luce azzurra* con Leni Riefensthal.

La camera creativa

Perchè il film è una forma d'espressione così particolare? E dicendo film io penso quel nastro di celluloide, quel seguito di quadri che si vedono sullo schermo. Si potrebbe dire che il vero e proprio fatto artistico, la sua attuazione originale, ha avuto luogo dinnanzi all'apparecchio da ripresa, nel teatro di posa o nella natura, anteriormente, e anche nel tempo, prima del film; che quello che si vede sullo schermo è già esistito in antecedenza nella realtà e che il film non è che la pura e semplice riproduzione fotografica di tutto ciò.

Perchè non è vero tutto questo? Che cosa vediamo noi che non potremmo vedere a teatro? Perchè, se si tratta dello stesso motivo, della stessa scena? Che cos'è che la camera non riproduce, ma lei stessa *crea?* Quali sono gli elementi per cui il film diventa un linguaggio tutto particolare?

Sono: *il primo piano;*

l'inquadratura;

il montaggio,

è la vicinanza microscopica da cui il primo piano ci permette di vedere le cose in modo del tutto dissimile da come potremmo vederle in natura.

Da: *Der Geist des Films;* Ed. Wilhelm Knapp, Halle/Salle 1930, Pag. 8 a pag. 19.

È la porzione di realtà scelta e colta con una speciale prospettiva (l'inquadratura) mediante la quale, il direttore artistico esprime, nel quadro, la sua volontà soggettiva.

Sono il montaggio, il ritmo e il processo associativo della successione dei quadri, e dunque la cosa essenziale: la composizione dell'opera.

Sono questi gli elementi fondamentali di quel nuovo linguaggio che è nostra intenzione analizzare.

Anche noi siamo al centro dell'azione.

Tutto ciò avviene in forza della mobilità e dell'incessante movimento della camera che, non solo ci presenta sempre cose nuove, ma da distanze e da punti di vista sempre diversi. *Questa è la novità storicamente assolutamente nuova di quest'arte.*

Certamente il film ha scoperto un nuovo mondo che fino ad oggi era nascosto ai nostri occhi: l'ambiente dell'uomo e le relazioni dell'uomo con l'ambiente. Spazio e paesaggio, il volto delle cose, il ritmo delle maschere e la recondita espressione del muto destino. Ma nella sua evoluzione il film non ha portato novità di contenuto. Ha portato invece una cosa importantissima: *ha abolita la distanza fissa dello spettatore; quella distanza immutabile che fino ad esso è stata caratteristica delle arti della visione.*

Al cinematografo lo spettatore non si trova più fuori del mondo dell'arte circoscritto nel quadro o nel palcoscenico. L'opera d'arte non è un mondo staccato e precluso che appare come un microcosmo o come una parabola in un ambiente estraneo e inaccessibile. Per virtù della camera l'occhio dello spettatore è nel centro del quadro, vede le cose essendo esso stesso nell'ambiente del film, e coinvolto nell'azione che vede da ogni lato e in ogni suo aspetto. Che importa che io sia seduto come a teatro, per due ore al medesimo posto? Dal mio posto di platea io non vedo più Romeo e Giulietta. Sono io stesso a guardare all'insù, con Romeo, e con gli occhi di Romeo vedo Giulietta. Con gli occhi di Giulietta guardo in giù e vedo Romeo come lo vede Giulietta. Il mio sguardo e, con esso, la mia coscienza si identificano con quelli dei protagonisti del film: io vedo ciò che essi vedono dal loro punto di vista; io non ho punti di vista.

Cammino con la folla, volo, cavalco, mi sommergo: se qualcuno dei personaggi del film fissa negli occhi l'altro personaggio, egli guarda

me dallo schermo; perchè la camera gli occhi miei li identifica con gli occhi dei suoi personaggi. I personaggi del film guardano coi miei occhi.

Qualche cosa di simile a questa identificazione non è mai accaduta in nessun'arte. È una cosa definitiva, è l'assoluta differenza che separa il film dal teatro. (Avrò occasione di tornare su questo argomento trattando dell'impiego del film nel teatro).

In questa soppressione della distanza interiore dello spettatore appare nell'arte, per secoli feudale e borghese, una ideologia radicalmente nuova. Argomento questo sul quale tornerò ancora. Per ora mi limito alla descrizione dell'importanza del movimento della camera.

IL PRIMO PIANO

Le possibilità e il senso dell'arte cinematografica stanno nel fatto che le cose vi appaiono quali realmente sono.

Il primo piano segna la prima radicale alterazione della distanza. Fu senza dubbio un'audacia geniale quella di Griffith di intercalare, per la prima volta nell'azione dei film, la sola testa degli uomini a grandezza sovrannaturale. Egli ottenne così non solo di far vedere l'uomo più da vicino (cioè più da vicino nello stesso spazio) ma di farlo addirittura uscire dallo spazio per portarlo in una dimensione del tutto diversa.

La nuova dimensione.

Quando la camera ingrandisce una parte del corpo umano o un qualsiasi altro oggetto togliendolo dal suo ambiente, esso rimane ciò non di meno nello spazio; perchè la mano, anche sola, rappresenta l'uomo, un tavolo, anche solo, rappresenta la sua funzione nello spazio. Noi non vediamo quello spazio ma lo consideriamo come attinente. Dobbiamo pensarlo attinente perchè senza una relazione con tutto il resto, la proiezione di un primo piano isolato non avrebbe alcun senso e nessun significato espressivo.

Ma quando vediamo dinnanzi a noi un volto umano solo e ingrandito non pensiamo a nessuno spazio nè ad alcun ambiente. Anche se prima abbiamo visto il medesimo viso in mezzo alla massa, ora ci troviamo improvvisamente a quattr'occhi con esso. Forse sapremo che quel

viso si trova in un dato spazio, ma non pensiamo a quello spazio perchè quel viso diventa in tal modo espressione e significato indipendentemente da qualsiasi relazione spaziale.

L'abisso sul quale un uomo si curva, potrà *spiegare* l'espressione di terrore, ma non la produce. Perchè l'espressione vi si manifesta anche senza che noi pensiamo alla situazione che dovrebbe averla provocata.

Di fronte a quel viso noi non ci troviamo più nello spazio. Una nuova dimensione ci si manifesta. Che gli occhi siano sopra, la bocca sotto, che queste rughe siano a sinistra e le altre a destra, non ha più alcuna significazione spaziale. Noi non vediamo altro che l'espressione. Vediamo sentimenti e pensieri, vediamo qualche cosa che non è nello spazio.

Fisionomia e melodia.

L'analisi della durata e del tempo di Henry Bergson ci aiuterà a capire questa nuova dimensione. Bergson dice che una melodia consiste certamente di singoli toni che si susseguono nel tempo; ma che, ciò nonostante, una melodia non ha nessuna estensione nel tempo. Nel senso del primo è già presente l'ultimo tono e nel senso dell'ultimo il primo è ancora sensibilmente presente.

In tal modo ogni singolo tono è una parte di una melodia, la quale ha una durata e una fine, ma non diviene lentamente nel procedere del tempo perchè fin dall'inizio esiste come totale. Non sono i toni ma è la loro relazione (udibile) che forma la melodia. Questa relazione non è temporale; essa si trova in un'altra dimensione: in una dimensione spirituale. Anche una deduzione logica può necessitare di spazio e di tempo. Allo stesso modo che la melodia sta di fronte al tempo, così la fisionomia sta di fronte allo spazio. I muscoli che danno le diverse espressioni al viso sono certamente uno accanto all'altro nello spazio, ma l'espressione del volto è data dalla loro relazione che non ha alcuna estensione nè direzione nello spazio come non le hanno i sentimenti e i pensieri, le immagini e le associazioni d'idee. Cose che possono essere inquadrate ma che non occupano spazio su questa strana e paradossale dimensione caratteristica del film e che è data dalla visibilità dello spirito.

DIALOGHI MIMICI

I primi piani noi li abbiamo già da molto tempo e nel mio *Uomo invisibile* io li ho minutamente analizzati dal punto di vista del gioco mimico. Che cosa è successo da allora? Quale sviluppo ha avuto il film?

La camera si è avvicinata ancora di più al viso. E quindi abbiamo potuto cogliere e comprendere sfumature espressive, di modo che nei film moderni vediamo dialoghi mimici di durata considerevole. L'azione interiore che si esprime nel volto interessa molto di più che non quella che si manifesta in movimenti esteriori. Così come nel teatro noi vediamo brani di conversazione, così anche nel film assistiamo a dialoghi mimici. E tanto più chiaro diventa il viso per la maggior vicinanza, tanto più spazio viene a prender nel film questa dinamica interna che si svolge fuori dallo spazio.

È già stato rappresentato un film di lotte selvaggie e appassionate tra la vita e la morte colla sola visione dei *visi*: *La pulzella d'Orleans* di Dreyer. Nella lunga ed impressionante scena dell'inquisizione noi vediamo cinquanta uomini, sempre fermi ai loro posti, per cinquecento metri e di loro null'altro che le teste. Fuori dello spazio. Ma lo spazio non era necessario. A che sarebbe servito? Qui non si cavalca, qui non si fa del pugilato. Queste passioni sfrenate, questi pensieri, queste convinzioni, non cozzano nello spazio. Eppure questo duello pericolosissimo, in cui non s'incrociano lame ma sguardi, prende il fiato dello spettatore per due ore intere. Vediamo ogni assalto, ogni finta, ogni parata, e vediamo tutte le ferite che ne risultano all'anima.

Questo film si svolge in una dimensione ben differente da quella dei film di cow boy o dei film di montagna. Ed è la vicinanza della camera che produce questo risultato.

La microfisonomia.

Tutto ciò era ancora l'intiero viso e il suo effetto completo, era ancora movimento mimico; erano ancora espressioni umane, anche se non sempre assunte coscientemente; espressioni che, comunque, l'uomo può assumere e controllare.

Ma la camera si avvicina ancora più. E vede: entro lo stesso viso vede fisonomie parziali che esprimono qualche cosa di diverso dalla fisonomia completa. È inutile che costui aggrotti le sopracciglia o faccia

lampeggiare gli occhi: la camera si avvicina maggiormente e vede il solo mento che trema e che dimostra viltà e debolezza nonostante il supercilio e gli occhi fulminanti. Un fine sorriso illumina tutto il viso; ma le narici e i padiglioni dell'orecchio e la nuca hanno un'espressione particolare: proiettati isolatamente essi possono esprimere la volgarità e la stoltezza mascherate dal sorriso. Doti che l'espressione generale non riesce a cogliere come quella parziale.

Quanto è bella e nobile, in *primo piano,* la faccia del pope ne *La linea generale* di S. M. Eisenstein! Ma gli occhi, ripresi da soli, esprimono l'astuzia e la bassa avidità che si celano sotto le palpebre. Così, anche nel viso più brutto e più rozzo, la camera può cogliere tratti di finezza e di bontà appena percettibili; oltrepassa tutti gli strati della fisonomia e mostra il vero viso che essa nasconde. Oltre il viso *che si fa* la camera scopre il viso *che si ha* e che non si può nè cambiare nè controllare. La vicinanza della camera penetra nelle superfici piccole ed incontrollabili del viso e fotografa così il subcosciente. Il viso umano, visto così da vicino, diventa un documento, come la scrittura per il grafologo, con la differenza che la grafologia è un dono non comune, una scienza, mentre che, per virtù del cinematografo, la microfisonomia è una cosa di tutti.

Il viso invisibile.

Fin dai primi saggi di *primi piani* si è scoperto che in un viso spesso si può leggere molto di più di quanto non sia dichiaratamente scrittovi. Anche la fisonomia dunque possiede le condizioni per cui si legge tra le righe: tra i lineamenti.

Ecco un esempio tratto da un vecchio film.

L'attore giapponese Sessue Hayakawa deve rappresentare in un film di avventure la scena seguente: è rapito dai banditi e messo a confronto con sua moglie che egli credeva perduta. Non deve far capire che la conosce. Cinque paia di occhi lo scrutano mentre egli osserva la moglie e cinque canne di rivoltella gli sparerebbero addosso qualora egli con un sol gesto, tradisse la sua interna commozione per quell'incontro insospettato. E il giapponese si domina: non una minima traccia di emozione appare sul suo volto. Il pubblico non può che credere che i banditi gli crederanno: ma, e qui è il miracolo, ci accorgiamo che nel suo viso c'è qualche cosa che non è visibile; sappiamo che questo

quid c'è ma non riusciamo a localizzarlo. È un'espressione invisibile ma precisa.

Un capolavoro di Asta Nielsen di molti anni fa. Per motivi d'intrigo ella doveva sedurre un uomo. E l'attrice fingeva l'amore con mimica convincente: però durante la sua stessa commedia finiva coll'innamorarsi davvero; e le sue mosse, quelle stesse di prima, e le sue espressioni, quelle stesse di prima, a poco a poco diventavano sincere. Si comportava esattamente come prima, nella sua recitazione nulla di nuovo era visibile; eppure si capiva che qualche cosa era cambiata. Ma c'è di più: a un certo punto ella doveva accorgersi che un suo complice l'osservava nascosto dietro una tenda, e allora ella era costretta a dimostrare che era soltanto una parte quella che lei recitava, proprio così come prima aveva voluto dimostrarsi sincera all'altro. Il doppio significato di quella mimica si capovolgeva. Anche nel secondo momento ella fingeva e la sua espressione era falsa: ed ora infine il falso diventava falso a sua volta ed ella mentiva di mentire. E tutto ciò percepibile senza che si potesse vedere che cosa e come si fosse alterato nella sua fisonomia. Invisibilmente era stata deposta una maschera e sostituita invisibilmente da un'altra maschera. Tutto questo era avvenuto tra i lineamenti del viso invisibile.

Già le prime riprese di *primi piani* ci hanno rivelato queste sfumature della mimica: sfumature che all'occhio nudo restano invisibili, ma che pure, attraverso la nostra vista influiscono decisivamente su noi, come un bacillo che entra nel nostro organismo colla respirazione, inosservato e tuttavia tale che può ucciderci.

L'espressione del viso sopra descritta non può attuarsi che per mezzo di associazioni con espressioni visibili, proprio come un pensiero espresso può suscitare pensieri inespressi.

Ma non è questo che si voleva indicare con l'espressione *microfisonomia*, frutto della camera vicinissima: bensì il viso *celato dalla sua stessa vivacità mimica*. Questo viso, sto per dire originale, non si può farlo, ma lo si ha sempre, inevitabilmente. Spesso potrà esser mascherato da un'espressione voluta, da un atteggiamento deliberato, ma la riproduzione del *primissimo piano* lo farà inesorabilmente venire a galla. Qui non vale il voler essere ma l'essere, ed ognuno appare quale effettivamente è.

Anche le valanghe nascono da movimenti di granelli di polvere come le smorfie delle espressioni forti sono un'immagine esterna e sommaria: effettivamente esse son fatte dei movimenti quasi impercettibili

delle più piccole parti del viso. E la microfisonomia è l'immediato manifestarsi della micropsicologia. Mentre l'espressione forte rivela pensieri e sentimenti coscienti e comprensibili.

Semplicità.

In tanta vicinanza le espressioni minime diventano tanto grandi che le grandi diventano addirittura insopportabili. Cosa che ha portato, come conseguenza, la mimica sempre più piccola e discreta dei film moderni. Là dove anche il più piccolo tremolìo delle palpebre diventa visibile e percettibile quanto è più grande diventa facilmente esagerato. L'autenticità viene accuratamente controllata, le manchevolezze e i trucchi si rivelano, le lagrime di glicerina perdono il loro valore. Solo certe forme di esplosioni elementari possono ancora convincere come espressioni di anormalità, di estasi, di isterismo, di pazzia. Ma quello che più colpisce oggi è il recondito, il nascosto. Perciò oggi nei teatri di posa si invitano gli attori a *non recitare*, ma a pensare la situazione e a sentirla. Ciò che in questo caso appare naturalmente è quanto già basta alla camera.

La camera avvicinandosi ci ha fatto divenire più semplici.

La tecnica viene quando occorre.

Questa semplicità non è il risultato di una impostazione tecno-estetica, ma di un profondo cambiamento di gusto e di maniera di vivere. È mai possibile che sia la conseguenza di un trucco della camera? O non è piuttosto l'opposto?

Le creazioni, anche artistiche, non avvengono mai per caso o per il capriccio di un genio. Esse nascono quando se ne sente la necessità economica e ideologica. Necessità che il creatore può anche ignorare completamente.

Questa volontà di semplicità ha origine nello scetticismo delle nuove generazioni per le espressioni feudali o borghesi, siano esse architettoniche che fisionomiche. Non è, per ora, che una reazione, grandemente significativa, che ha potuto manifestarsi particolarmente nel film.

E la camera, avvicinandosi al viso, ha mostrato che la semplicità stessa non è poi tanto semplice quanto sembra.

Appendice

L'ATTORE CREATORE

I. — Dal teatro al cinematografo

In un mio precedente saggio su « L'attore cinematografico » (in *Bianco e Nero* anno I, n. 5 e, parzialmente in « Le rôle intellectuel du cinéma » Paris, 1937), dopo aver eliminato il pregiudizio della veridicità psicologica che l'attore dovrebbe attingere, nel suo lavoro, coll'ausilio di quella psicotecnica mistico-iniziatica che qualche pasticcione ha recentemente inventato ad edificazione degli allocchi, e avendo opposto a queste vuote stravaganze il superamento dello stato meramente sntimentale per opera dell'immaginazione creatrice, io ho contrapposto all'attore *interprete* del teatro letterario, e all'attore *elemento della messinscena* del teatro d'avanguardia, l'attore più propriamente artista: *l'attore creatore* del cinematografo. Al quale si può rigorosamente giungere — come ho dimostrato — solo rifacendosi al concetto di film quale arte di collaborazione, resa possibile dall'elaborazione plurale del mondo poetico, criticamente formulato in precedenza, della futura opera: così che svanisce (coll'unico autore soggettista) l'attore interprete, la replica cioè dell'attore del teatro letterario, e (coll'unico autore regista-montatore) l'attore non professionista. Ho sostenuto quindi che i mezzi esterni (*il mestiere*) dell'attore cinematografico sono la piena padronanza del proprio fisico e la sicura conoscenza dei metodi del cinematografo (del montaggio in senso lato) e che la creatività (*l'arte*) è nella sua potenza d'immaginazione articolante questo duplice complesso di possibilità di espressione.

(*) Riportiamo in appendice questo breve scritto di Umberto Barbaro che già nel fascicolo n. 5 dello scorso anno di *Bianco e Nero* in un articolo sull'attore cinematografico ebbe a sostenere la teoria dell'attore creatore. Il punto di dissenso tra la direzione della rivista e il Barbaro, accennato in una nota del n. 6, 1937-XV, è del tutto teorico, ma porta ad alcune divergenze, come potrà scorgere l'attento lettore sul rapporto arte-sentimento, sull'attualità o inattualità dell'arte stessa, sulla possibilità o meno della traduzione e dell'interpretazione. — (*N. d. D.*).

Quel mio scritto, oltre a censure e a gratuiti dissensi, ha avuto qualche consolante successo di persuasione, per cui credo non inutile partire dai punti fermi in esso stabiliti per gli opportuni particolareggiamenti e sviluppi che sono oggetto delle note che seguono.

II. — Caldo e freddo

Il recente trattato del Pudovchin su *L'attore nel film* s'inizia con queste assennate parole: « Le polemiche sulle relazioni fra teatro e cinematografo, sulla necessità o meno per il cinematografo di una integrale acquisizione della cultura teatrale, sul problema dell'attore nel teatro e nel film, non sono state, nella maggior parte dei casi, impostate rettamente perchè alla base di quelle polemiche non c'è stata un'effettiva e reale comprensione del cinematografo inteso come momento di sviluppo del teatro ».

Ma noi, dal nostro punto di vista e presupponendo un lettore non troppo distratto e non del tutto ignaro delle teorie teatrali della recitazione, possiamo pensare di essere ormai saldamente fermi ad una riva dalla quale ci si può volgere al tempestoso pelago di tanto concitato contraddire e battagliare, come a cosa che più non ci tocca e per la quale si sono, sia pure non invano, spese troppe imprecise e imperfette parole. *Mancanza di sensibilità* in Diderot contro *entrailles* di Mauduit Larive o di Brizard; *imitazione* — qui trompe la nature elle même — di Preville, contro la *naturalezza* di Riccoboni; *imitazione del bello* e *personificabilità* del Morrocchesi e del Franceschi contro *la spinta* del Modena, del Lombardi, del Vestri; alla quale si può opporre qualche più riflettuto frammento del Bonazzi, qualche *esercizio* dello zio della Ristori (F. A. Bon: « Principi di arte drammatica rappresentativa », Milano, 1857), magari qualche timida ideuzza del Gattinelli (« Dell'arte rappresentativa », Roma, 1877) e perfino la *difficile naturalezza,* pendant della metastasiana *difficile facilità,* del povero Benvenuto Righi « Pensieri sulla declamazione e recitazione », Roma, 1886); e ancora *tecnica dell'ispirazione* alla Stanislavschi, fino agli *annullamenti* e sdilinquimenti della Pavlova, e fino al *fritto,* al *core* e alla *coratella* di Blasetti.

Antagonismi che appaiono ormai definitivamente superati da una più moderna riflessione estetica che ha statuito l'arte come « passaggio dal sentimento immediato alla sua mediazione e risoluzione nell'arte, dello stato passionale allo stato contemplativo, dal pratico desiderare,

bramare e volere all'estetico conoscere » (B. CROCE: « Nuovi saggi di estetica », pag. 126, Bari 1920). E ci accorgiamo così che, mentre un esame superficiale di tante contradditorie teorie ci può aver fatto, in un primo momento pensare che nessuno dei rari teorici e dei molti attori teorizzanti avesse ragione, e che nessuno sapesse o, in definitiva, fosse in grado di sostenere, con argomentazioni solide, che cosa sia o in che cosa consista l'arte in genere e quella della recitazione in particolare, un più attento esame, al lume della nuova certezza, ci mostra che, in effetti, tutti in qualche modo lo sapevano; e tutti ci appaiono d'accordo, almeno per una fuggevole affermazione di verità che ha contraddetto il generale tessuto dell'errore. E si può rintracciare questa verità risalendo i tempi, attraverso le dottrine più disparate e più distanti, fino, almeno, ad Aristotele ed al suo concetto di *catarsi*.

III. — L'ATTORE INTERPRETE

Ma se dal quadro generale dell'arte ci facciamo più dappresso a considerare l'attività dell'attore ecco immediatamente sorgere nuovi problemi e riaccendersi le polemiche; che in questi ultimi tempi hanno finito col ridursi ad un'impazzata sparatoria, i partecipanti alle quali non hanno saputo (o mi sembra?) neppure distinguersi nettamente in parti avverse, amici e alleati di qua, oppositori e nemici di là. Chi ha più polvere spara: e preoccupazione di ognuno è stata quella di sballarle più grosse.

Ma qui può assalirci il sospetto che questo nostro considerare insufficiente vaniloquio la recente riflessione estetica e critica dell'attività dell'attore sia un po' colpa nostra: chè se le nostre idee si facessero in noi più chiare al lume di esse svanirebbero tutte le ombre dell'errore e tutti coloro che hanno riflettuto sul problema noi potremmo metterli d'accordo, almeno sulla parte di verità che ognuno di loro ha affermato. E, come a proposito del *sentimento*, invece di dare irriflessivamente torto a tutti, finiremo col dare a tutti la *loro parte* di ragione.

Bisogna anzitutto tenere per fermo che nessun'opera d'arte è riproducibile se non a condizione di farle perdere il suo originario e assoluto valore, quello per cui essa è appunto arte: la sua forma peculiare, il suo intraducibile linguaggio. Si è perciò detto e ripetuto che i quadri necessitano di visione diretta e che la fotografia ha più nociuto che non giovato alla conoscenza delle arti figurative, che i quadri non si possono *copiare* nè *falsificare*, e che perfino le *repliche* dovute alla

stessa mano dell'autore sono opere sostanzialmente diverse. Così come le traduzioni che possono esser (Croce) *belle e infedeli* o *brutte fedeli* ma che non son mai riproduzioni dell'originale verso il quale forse il peggior atteggiamento del traduttore è quello della *mezza fedeltà a freddo* (De Lollis), proprio come nell'amore. Si è negata la possibilità di illustrazioni grafiche di opere letterarie e di dare quindi con disegno e colore (Croce) la Lalage oraziana *dulce ridentem, dulce canentem* perchè qualunque disegno o qualunque pittura aggiungerebbe a quel dolce ridere e cantare un di più, che è spesso un di meno, in tutti i casi, un diverso. E si è detto infine, ed egregiamente, per bocca di un sincero amatore del teatro, Silvio D'Amico (« Maschere », Milano 1921, pag. 219) che « perchè il poeta parli, libero nella sua pienezza è necessario avvicinarsi a lui senza intermediari ».

Se tanto è vero, come tutti sanno che è vero, come andrà giudicata l'opera dell'attore? È accettabile la tesi che egli *riveli* ed *integri* l'opera del poeta drammatico? Bisognerebbe ammettere, sempre col D'Amico (ibidem pag. 199), che il poeta drammatico « non si dà se non attraverso i suoi personaggi, e quindi ammette, anzi presuppone, almeno come immaginata, una integrazione scenica » e ancora che « quel tanto di suo che l'attore, personalità distinta da quella del poeta, porta inevitabilmente nella sua interpretazione, è un'aggiunta, che la Drammatica si sforza di contenere nelle limitazioni da essa imposte, è un'impurità a cui essa deve *praticamente* sottostare ».

Dove, mentre da una parte il D'Amico condanna tutta la poesia drammatica, come bisognosa di interpretazione e di integrazione e dunque inespressa e monca, dall'altra condanna anche tutta l'arte, cosiddetta rappresentativa, in quanto affetta da ineliminabili *impurità*. Nè giova dire che anche la musica presuppone la sua creazione e interpretazione, perchè basta intendersene un poco per poter leggere lo spartito per sentirsela cantar dentro. La grafia della musica non essendo poi altro che una meno diffusa forma di scrittura che contiene in sè già tutta l'opera: grafia che potrà forse anche in un giorno non lontano esser sostituita da un'altra che, fotografata su di una striscia di celluloide e proiettata darà senza l'intrusione di alcuna estranea personalità, l'originale e non mediata esecuzione (*).

(*) Già qualche anno fa Max Fleischinger ha fatto una trascrizione del *Largo* di Händel che, ridotto su *colonna*, ha dato un saggio di questa futura possibilità.

In questo modo dunque noi vediamo dileguarsi il concetto di attore artista, ed abbiamo in sua vece l'*interprete*, il traduttore. Il cui pratico diritto sarebbe assurdo misconoscerlo e la cui opera, labile e transeunte, non si tramanda ai posteri che per documenti esterni e finisce per valere come atteggiamento critico: come aveva già capito il buon Morandi che ha incluso nella sua antologia della critica la relazione del Bonazzi sull'interpretazione del Saul da parte del Modena.

IV. — Verso l'attore creatore

Ma ecco spuntar fuori, nel pieno marasma del cosiddetto teatro borghese, Eleonora Duse che ci fa sospettare che il problema fosse mal posto nel quadro della interpretazione e della fedeltà all'opera originaria. Rappresentato da lei il mediocre teatro di Dumas e di Marco Praga s'elevano, per consentimento generale, sul piano dell'arte. La grande tragica ha dato dunque delle traduzioni che si distanziavano dagli originali letterari al punto da ridurli a semplice pretesto di una nuova, artistica creazione.

Come tale la Duse sembra veramente preludere alle forme più recenti di teatro d'avanguardia, di quel teatro che, scioccamente considerato dagli spensierati borghesi come pazzia di giovanotti sbrigliati e maleducati, rappresenta invece uno sforzo di autocoscienza notevolissimo e un tentativo nobile di dare allo spettacolo un livello artistico e una autonomia, liberandolo dalle *impurità* della interpretazione: e questo proprio col fare dell'opera letteraria un pretesto.

Basta questa considerazione preliminare per trovare una strada giusta a farci intendere e ordinare l'intricato e caotico intrico delle tendenze teatrali d'avanguardia: chi ha qualche familiarità colle recenti forme e i recenti tentativi di teatro moderno traduce facilmente i termini *varietà, supermarionetta, messinscena volumetrica, teatralità, danza, analogia, attore sintetico, attore spazio* coi nomi di Marinetti, Gordon Craig, Appia, Bragaglia, Tairof, Meierhold, Niemirovic-Dancenko, Prampolini; e sa chiamare tutto ciò con un nome comune che indichi teatro liberato (*osvobodnoe* come quello di Praga) dalla soggezione al testo scritto, teatro (come l'ha definito il Chersgenzef) *creatore*.

L'opera scritta può essere dunque magari *Giroflé-Girofla*, Tairof e i suoi collaboratori a portarla sul piano dell'arte; e il dubbio amletico può come nella messinscena di Vatciangof risolversi nella presentazione

di due Amleti che litigano tra loro, senza che si possa, in nome di Shakespeare, protestare. Perchè si è fatto chiaro che non c'è passaggio dall'Amleto scritto e dal suo stesso autore rappresentato a nessuno dei successivi Amleto, che hanno tutt'al più con lui, vagamente comune, un soggetto, una materia. Così come non si possono paragonare le varie *annunciazioni*, e le varie *deposizioni* delle arti figurative. Il teatro d'avanguardia è dunque venuto naturalmente a riconnettersi al *teatro dell'arte* al quale a sua volta può e deve riconnettersi la nuova forma di spettacolo: il cinematografo.

Contro quanto, sia pure prudentemente ha sostenuto il Pudovchin — che il cinematografo debba riallacciarsi al teatro psicologistico di Stanislavschi sta saldamente quanto ha capito, già da tempo, A. G. Bragaglia («Evoluzione del Mimo », Milano 1930) che, proponendosi di dar qualche araldico blasone di tradizione al film, l'ha riferito al teatro della pantomima, rinverdendo perfino di attualità (colla polemica muto-sonoro) la vecchia polemica Angiolini-Noverre, già riesumata, ai suoi tempi dal Rasori (pref. alle « Lettere sulla mimica » di G. G. Engel).

V. — MORTE DEL TEATRO

Ma, l'arte del teatro dell'arte, ahimè, non possiamo che, in qualche modo immaginarla, dagli informi, se pur attraentissimi *canovacci* che ci rimangono e che, proprio perchè presupponevano un'integrazione scenica, non sono arte. E, d'altro canto, la rappresentazione scenica di opere letterarie non ha alcuna, neppur pratica necessità o utilità da quando esiste la stampa; e nulla ce la fa rimpiangere da quando ha degradato, come negli ultimi singulti, le grandi figurazioni artistiche, al livello dei psicopatici e dei criminali, nel teatro del realismo positivistico. Le molte agonie, le molte faccie ippocratiche, le molte morti orripilanti profferteci da Zacconi, dalle tavole del palcoscenico, risultarono ai più acuti quali erano, segni di un non trascurabile fenomeno sociale: l'agonia premortale della civiltà demo-individualistica e della sua forma d'arte più cara.

D'altro canto lo spettacolo d'avanguardia, lo spettacolo arte-figurativa, troppa ricchezza doveva guadagnare, di mezzi espressivi, annullandosi dinnanzi alla nuova forma d'arte sopravvenuta — colla quale cercò invano di gareggiare per qualche tempo — il cinematografo: e finì col riadattarsi ai testi scritti.

Un tipo dunque di teatro fa come quell'ipotetico e pazzo scultore che cerca un'imperfezione e uno spazio vuoto nel michelangiolesco Mosè, e gli piazza in testa un cappello; l'altro è l'altrettanto ipotetico, e altrettanto pazzo scultore, che nel Mosè non vede che un bel blocco di marmo a cui si propone di dare una forma da lui immaginata.

Che resta allora? Qualche grande ed eterna opera di poesia drammatica, nelle biblioteche e nello spirito di tutti i galantuomini, e rari documenti critici e storici dell'evoluzione di un genere fortunato che, soppiantato trionfalmente dal film, sopravvive oggi solo nei paghi dell'intelligenza e della cultura. Nonostante, diciamo pure, l'esistenza, o magari anche il possibile futuro avvento di qualche glorioso apostata Giuliano.

UMBERTO BARBARO

INDICI

INDICE GENERALE

PAG.

INTRODUZIONE

CLASSICI E NEO-CLASSICI

ROMANTICI

DAL POSITIVISMO ALLO PSICOLOGISMO

PAG.

AVANGUARDISTI

L'ATTORE CINEMATOGRAFICO

APPENDICE

INDICI

INDICE DEI NOMI

A

B

C

D

PAG.

J

K

L

PAG.

M

N

O

P

Q

PAG.

R

S

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« LABOREMUS » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633